Di Italo Pizzi
14 Marzo 1875
Parma

GUHL E KONER

LA VITA DEI GRECI E DEI ROMANI

TRADUZIONE

DI

CARLO GIUSSANI

ROMA TORINO FIRENZE
ERMANNO LOESCHER

PROGRAMMA

L'opera che qui offriamo al pubblico (tradotta sulla terza edizione originale notevolmente migliorata e corretta) ha per iscopo di illustrare la vita dei popoli classici, in quanto questa ha trovato una esterna espressione in determinate forme e manifestazioni. Le ricerche scientifiche di questi ultimi tempi hanno fatto tanto spesso, ed in modi così molteplici, oggetto dei propri studi la vita dei Greci e dei Romani, e sono arrivate a così splendidi risultamenti nel loro proposito di riconoscere i fondamenti naturali, morali e intellettuali su cui era basata la grandezza di quei popoli, che parve cosa desiderabile ed opportuna il raccogliere i frutti anche di quegli altri studi, che mirano all'intelligenza dell'antichità sotto l'aspetto delle sue manifestazioni esteriori, e metterli in certo modo accanto a quei risultati che hanno un carattere, se è lecito dir così, più decisamente psicologico.

Un desiderio di questa natura fu più volte espresso da parecchi tra i dotti più insigni, e quel che più monta, da tali a cui è affidata la direzione di Istituti Scolastici Superiori.

I principî, che dovevano regolare la trattazione della materia e soprattutto la misura dei materiali da accogliersi in quest'opera, si trovano naturalmente determinati dalla natura e dall'intento dell'opera stessa, quale fu sopra accennato: siccome nel concetto degli autori sta in cima a tutto lo scopo di dare una idea viva e chiara della vita classica, così si cercò che la esposizione fosse, per quanto si poteva, semplice e naturale; si lasciarono da parte i minuti dettagli delle singole ricerche particolari, e non si fece che raccoglierne i risultati in forma facilmente intelligibile.

La scelta delle illustrazioni non era disgiunta da gravi difficoltà, trattandosi di prendere dalla copia dei monumenti ed esempi conservati, che occorrono talvolta a centinaia, quelli che meglio rispondessero allo scopo del libro; mentre d'altra parte i limiti del lavoro non permettevano, nella maggior parte dei casi, nè di trattare, anche di volo, la ben nota differenza che esiste fra essi ed altri monumenti, nè di esporre i motivi che hanno determinato la scelta. Chè, mentre sarebbe facilissimo l'aumentare a piacere la mole dei materiali, ciò non potrebbe che tornare a danno di quella facile e scorrevole esposizione che si giudicò indispensabile in un lavoro come quello che qui offriamo agli studiosi.

ERMANNO LOESCHER.

LA VITA

DEI GRECI E DEI ROMANI

LA VITA
DEI GRECI E DEI ROMANI

RICAVATA DAGLI ANTICHI MONUMENTI

DA

E. GUHL e W. KONER

TRADUZIONE SULLA TERZA EDIZIONE ORIGINALE

DI

CARLO GIUSSANI

ILLUSTRATA CON 864 INCISIONI

ROMA TORINO FIRENZE

ERMANNO LOESCHER

1875

PREFAZIONE DEL TRADUTTORE

Non abbiamo creduto necessario di tradurre la prefazione dei signori Guhl e Koner alla prima edizione della « Vita dei Greci e dei Romani », perchè la medesima, dopo un breve cenno (che già fu tradotto come « Programma »), intorno all'intendimento dell'opera, si estende principalmente a narrare l'origine del libro, informandoci di circostanze e di rapporti personali, che, lontani per tempo e per ispazio, non avrebbero alcun interesse pel pubblico italiano; come furono del pari omesse le due brevi prefazioni che il sig. Koner (essendo morto nel frattempo il sig. Guhl) premetteva alla seconda e terza edizione, e nelle quali rendeva conto delle differenze di ciascuna successiva edizione, perchè parea inutile il parlare di siffatte differenze al lettore italiano, al quale il libro è qui senz'altro offerto nella sua ultima forma.

Non sarà invece fuor di luogo che noi stessi spendiamo poche parole intorno alle ragioni che ci fecero credere opportuna e ci fanno sperare non inutile una traduzione italiana di questo libro. Nel qual proposito — giacchè pur troppo non dobbiamo temere quella obiezione che più ameremmo ci fosse fatta; vale a dire che gl'italiani non abbiano bisogno di ricorrere agli stranieri per un buon libro di antichità figurate — avvertiremo, che sebbene questo non sia il primo libro di antichità classiche, che in questi ultimi anni sia stato tradotto in italiano, ed altri ci abbia già preceduti in consimile impresa (il lettore ricorda immediatamente il « Dizionario delle antichità Greche e Romane » del Rich), noi non stimiamo perciò superflua l'opera nostra; anzi nell'esempio altrui trovammo un argomento che piuttosto ci confortava anzichè ci

distogliesse dal por mano al lavoro. Poichè in primo luogo il dizionario del Rich e il libro di Guhl e Koner, sebbene trattino lo stesso argomento, differiscono però essenzialmente tra di loro e per carattere e per intendimento, così che non possa l'uno tener luogo dell'altro. E infatti, anche se non vogliamo tener conto delle molteplici differenze nei particolari, come a dire la diversa estensione con cui certi argomenti sono svolti, il diverso modo della loro trattazione e talune diversità di opinioni, già la stessa differente disposizione della materia fa dell'uno un libro che piuttosto si presta ad essere consultato di volta in volta, e dell'altro un trattato inteso a una lettura continuata, che è quanto dire a uno studio indipendente, regolare e relativamente compiuto della materia. Alla qual differenza esteriore corrisponde un'altra più intrinseca, per ciò che il Rich non dà e non si propone di dare altro che i materiali, scomposti e, per dir così, frammentari: laddove la « Vita dei Greci e dei Romani » intende di dare quegli stessi materiali, ma ordinati e come organizzati così, che ne risulti una imagine vera e compiuta della vita esteriore dei popoli classici; e non perdendo mai di vista gli intimi rapporti che passano tra questa vita esteriore e quella, che chiameremo più interiore, delle idee, della religione, della politica, ottiene che l'una e l'altra a vicenda si illustrino.[1]

Ma per un'altra ragione ancora ci era d'incoraggiamento a persistere nel nostro proposito l'esempio di chi ci aveva preceduti; a noi pareva e pare di vederci una conferma (e di che grande autorità!) di quello che noi pensiamo circa all'indirizzo che agli studi classici oggi si dà o si deve dare, e della parte importantissima che in esso indirizzo spetta agli studi che sono argomento di questo libro.

Nella questione dell'insegnamento classico ferve oggi ancora da noi la disputa tra i fautori d'un metodo che oggi si chiama antico, e che si distinguerebbe per una certa tendenza a dare nello studio degli autori precipua parte e importanza alle considerazioni estetiche, e a porre quasi come ultimo fine l'acquisto d'una pratica attitudine (almeno pel latino) a usar del linguaggio antico con correttezza, con gusto antico — e con idee antiche; e chi invece stima più ragionevole e più utile uno studio fatto con metodo e

intendimento più decisamente scientifico. Ora, senza voler entrare direttamente nella disputa, e neppure ricercare se non sia per avventura ingiusto l'attribuire alla novità dei metodi il deplorato decadimento degli studi classici (e forse più giustamente direbbesi dello studio del latino) in Italia — un decadimento che risale a un tempo anteriore alla prima introduzione di quei metodi da noi, e non potè quindi esserne l'effetto; senza entrare, dico, nel vivo della questione, vogliamo pur ricordare che la ragione principale del dissenso e il punto in cui le due scuole più nettamente si distinguono sta nella introduzione della grammatica comparata nel novero delle discipline a cui debba attendere chi si propone di insegnar lingue classiche nelle scuole secondarie, e nella conseguente introduzione in queste ultime di libri e metodi, che fondandosi sui risultamenti di quella disciplina mirano a dare di quelle lingue una conoscenza non solamente pratica, ma storica. Gli è che appunto questo carattere della ricerca e della critica storica è la nota fondamentale, è la guida, la gloria, l'anima della filologia che dicono moderna; e non solamente rispetto allo studio etimologico del linguaggio, ma ancora rispetto alla storia letteraria, alla interpretazione e alla dichiarazione degli autori, e perfino rispetto allo studio estetico e stilistico, non escluse le stesse esercitazioni pratiche che vi si riferiscono. A torto si suppone da taluni, che una specie di contraddizione esiste nel campo dell'antichità classica tra certa sfera di studi e cert'altra: a cagione d'esempio, tra la indagine storica delle forme del linguaggio e lo studio delle leggi e ragioni stilistiche. Lo stesso spirito che anima una serie di indagini, anima l'altra: si tratta di due stadî differenti nella storia dello spirito umano, epperò l'ordine e l'atteggiamento ideale che la scienza studia nell'una è diverso da quello che studia nell'altra; ma in tanto si può dire che il fine proposto è comune, in quanto e' sono due aspetti d'un unico complesso, e vicendevolmente si integrano. In Germania, dove pure sulle prime regnava un po' di malumore tra la filologia classica e la linguistica, oggi le due sorelle vivono e procedono nel migliore accordo; e in parecchie delle più recenti pubblicazioni attinenti alla sintassi e alla stilistica spira un'aura che par venire dalle regioni della grammatica comparata. Chè infatti, come l'intento, così i procedimenti — e ciò vuol dire in primo

luogo il metodo comparativo — sono in parte gli stessi. Dico in parte; imperocchè la diversa natura dei materiali impone pure, qui come altrove, una certa esteriore diversità di metodo. Nel qual proposito, e a fine di meglio chiarir la cosa, mi sia lecito accennare di nuovo alle esercitazioni pratiche nello scrivere, poniamo, il latino (1). La scuola che per brevità chiamiamo storica, ben lontana dal ripudiarle come inutile perditempo, riconosce in quella un mezzo efficacissimo, anzi indispensabile, per arrivare a quella piena ed intima conoscenza del parlare e del pensare antico, che è pur precipuo intento de' nostri studi; è in esse che ci è offerta la migliore opportunità di applicare quel metodo comparativo, che è l'anima stessa d'ogni educazione intellettuale. Infatti, per effetto della natura vaga e come a dire sfumata della stoffa ideale che s'ha per le mani negli studi d'ordine sintattico e stilistico, la semplice osservazione, direi, passiva non basta a farci rilevare quelle precise e delicate fattezze, che è pur forza conoscere e aver famigliari, chi voglia veramente farsi padrone d'una lingua straniera, segnatamente antica: è necessaria una più energica attività dello spirito, il quale nello sforzo incessante di trovar la forma straniera, antica, del pensiero suo, anche moderno, sia indotto a rendersi conto, caso per caso, della diversità ideale onde nasce la diversa maniera di espressione; e risalendo quindi a maggiori complessi di casi simili, sia condotto alla intelligenza di leggi più generali e caratteristiche del linguaggio e del pensiero antico, si formi un concetto delle particolari movenze logiche e psicologiche di esso, e acquisti per riflesso anche una miglior coscienza del linguaggio proprio. Nè avrebbe, in questo intento, eguale efficacia l'esercizio inverso del voltare dalla lingua antica (o in genere da altra lingua) nella propria; chè la spontaneità con cui sovvengono al pensiero le forme nostre e famigliari, toglie stimolo ad avvertir le intime differenze, sì che men chiara ne è in noi la coscienza, o, ciò che val lo stesso, la conoscenza scientifica delle due lingue.

Il concetto, dunque, la preoccupazione costante dell'indagine

---

(1) E le stesse ragioni dovrebbero valere pel greco; nè forse è fuor di luogo il notare, che è precisamente da parte di filologi della cosidetta scuola moderna, che maggiormente si insiste perchè si introducano le esercitazioni nello scrivere greco, a somiglianza di quello che si fa pel latino.

storica, lungi dal sacrificare, come voglion taluni, l'elemento artistico nell'insegnamento delle lingue e letterature classiche, ne fa anzi suo pro; e se pur lo subordina a un intento proprio più severo, gli dà anche con ciò una più alta ragione d'essere che non sia quella d'una semplice (ad ogni modo pregevolissima) attitudine pratica, artistica.

Nè meno erroneo sarebbe il credere, che la tendenza storica possa recar danno a quella educazione del sentimento, a quel culto e a quel senso del bello, che è uno dei frutti più lieti e preziosi — non però l'unico, come altri vorrebbe — che dallo studio delle grandi opere degli scrittori antichi si possa per noi ricavare. Quasichè faccia d'uopo essere ignoranti di geologia per sentire e godere tutta la poesia delle Alpi; e non sia vero piuttosto che uno studio inteso ad eruire dai monumenti letterari dei popoli antichi, non solamente dei punti ammirativi, ma una imagine, fedele e viva di tutto l'essere e l'agire di quei popoli, la formazione, il movimento, la lotta delle loro idee; la ragione dei loro costumi e dei loro fatti; la attinenza grande, anzi il legame di stretta parentela che unisce tutto quel mondo col mondo moderno, colla civiltà nostra; uno studio siffatto non debba piuttosto concorrere a far più vivamente sentire la grandezza di quelle opere d'arte: quasichè, insomma, le creazioni dell'arte perdano del loro valore quando siano comprese non solamente come prodotto del genio e del sentire di certi individui, ma come uscite in parte dall'anima stessa di tutto un popolo.

Il bello non è un qualche cosa di così rigido, assoluto e invariabile, che le manifestazioni sue d'un tempo e d'una civiltà determinata debbano in ogni successivo tempo e in mutate condizioni produrre la medesima, immediata impressione sul sentimento. Nelle produzioni dell'arte vi son sempre certi elementi che dipendono da condizioni mutabili dello spirito, epperò, queste mutando, non conservano il loro valore estetico. È bensì vero che la civiltà greco-romana è il fondamento, anzi il midollo, se così si può dire, della civiltà nostra, ossia di quella che noi chiamiamo senz'altro la civiltà, e che non sapremmo concepire trasformabile ne' suoi elementi sostanziali; per modo che le creazioni artistiche di quella civiltà antica hanno per noi quasi il valore di bello assoluto, e non possono mai essere essenzialmente estranee al nostro spirito;

ma sarebbe pure un errore, una esagerazione il credere assolutamente identiche le esigenze estetiche dei tempi nostri e quelle dei tempi classici. Or bene, anche qui è l'indagine delle ragioni istoriche quella che non solamente spiega le differenze, ma ancora, trasportando il nostro spirito in quell'ambiente ideale, lo rende più indipendente dall'influenza e dall'esclusivismo del nostro gusto, e più atto a considerare obiettivamente e quindi a sentire ed apprezzare quel bello dell'arte antica. Così avviene che quel carattere di maggiore esteriorità, quel colorito, per così dire, più retorico (in Roma singolarmente) onde il sentimento artistico degli antichi si differenzia dal nostro, più non ci offende, non ci appare più un semplice predominare dell'elemento accessorio sull'elemento più intimo e reale del bello; illuminati dalla critica storica possiamo comprendere, come ciò che pel nostro gusto moderno non ha più se non un valor formale e spesso secondario, sorgesse invece, appo gli antichi, dalle ime viscere del sentimento. Anche qui è la indagine storica che ci libera dai pregiudizi; e per pregiudizi intendo quelle credenze, quei mille sottintesi che hanno un valore semplicemente relativo, ma che, non avendo noi coscienza della loro origine, entrano nel nostro giudizio e le determinano con voce di verità assolute e indiscutibili. Anche qui fa le sue prove la potenza educatrice della comparazione. La coltura si alimenta di se stessa; vale a dire progredisce coll'acquistare sempre maggior coscienza di sè, delle proprie leggi, della propria storia; epperò nessuno strumento di coltura è più efficace dello studio critico di quella civiltà, che è madre, e in gran parte materia della stessa civiltà nostra. L'indirizzo storico, insomma, e l'attitudine e abitudine della mente a veder le cose non isolate, ma nei loro scambievoli rapporti, e al posto che occupano nella cronologica e logica loro successione, non si può dire quanto aiuti a comprenderle e a gustarne il valore anche nel rispetto morale ed estetico, e quanto giovi pertanto anche a quel fine educativo, che nessuno ha mai sognato di rapire agli studi classici.

Delle quali considerazioni, che forse sembreranno troppo dilungarsi dal nostro soggetto, risulta, non dirò provato (che non parmi ci sia bisogno di prova), ma forse meglio accentuato l'intimo nesso che stringe e collega come organi di un solo organismo le diverse

parti in cui naturalmente si divide lo studio dell'antichità classica. Chè la comparazione è lo studio di rapporti; non solamente di rapporti tra un *prima* e un *dopo* in uno stesso ordine di fatti, ma pur anche, e non meno, di rapporti tra diversi ordini di fatti che corrono paralleli ed esercitano una scambievole influenza gli uni sugli altri. Come abbiamo visto, a cagion d'esempio, non potersi uno studio degli autori, fatto con intento estetico, divellere, senza danno, dalla considerazione di tutta la vita morale e materiale della nazione, così la storia della lingua non può aversi compiuta, se insieme colle indagini etimologiche non si interroga la storia letteraria, la quale ci narra, p. es., quanto sia stata grande la influenza della riflessione letteraria, l'opera dei poeti e dei dotti nello svolgimento della lingua latina. Orbene, in questa interna unità delle speciali discipline che hanno per oggetto lo studio della antichità classica troviamo anche il più forte argomento che raccomanda di non lasciare lo studio dei classici scompagnato da una sufficiente coltura archeologica. Lo studio dei monumenti letterari si giova e si compie dello studio di tutti quegli altri monumenti, che insieme con quei primi, e talvolta più di essi, valgono a darci un concetto degli usi e costumi, delle credenze, della vita pubblica e privata appo gli antichi. Le forme del tempio sono determinate da certi caratteri delle credenze e del sentimento religioso e dagli usi che ne dipendono: ne sono pertanto una genuina espressione; e nella storia delle trasformazioni del tempio noi leggiamo la storia delle mutazioni avvenute nelle idee religiose. Nelle diverse classi di edifici destinati agli spettacoli pubblici noi non solamente vediamo rivivere i diversi generi di spettacoli, ma vediamo ancora riflesse le condizioni morali e intellettuali del popolo spettatore — anzi perfino quella particolar forma di classificazione sociale onde era distinto. Il diverso genio pratico e politico del popolo greco e del popolo romano si rivela al vivo nella essenziale diversità dei concetti che presiedettero alla costruzione di opere di pubblica utilità presso l'uno e l'altro popolo. Se entriamo nella casa, eccoci nella disposizione delle sue parti ritratte le condizioni, il carattere della vita domestica. Perfino nelle suppellettili che ne adornano l'interno, dalle più venerande ed artistiche alle più umili e modeste, dall'ara al panchetto; perfino nella foggia del vestire, e

nelle minime particolarità che lo compongono, e nei minimi oggettuzzi che lo compiono, noi troviamo riprodotta la vita giornaliera degli antichi, i caratteri morali o immorali di questa, le mutazioni che il tempo importò nei costumi. I monumenti sepolcrali, infine, dalle modeste stele alle superbe moli, ci parlano d'uno dei tratti più gentili nel carattere degli antichi, segnatamente dei Greci: il senso di una profonda pietà e venerazione per gli estinti. E i numerosi oggetti, offerti come viatico alla persona morta, sì che par quasi si voglia fare invasione nel regno della morte e prolungare al di là le gioie e le consuetudini della vita, ci dicono come la credenza nella immortalità dell'anima non avesse per gli antichi quel carattere di idealità e quella efficacia consolatrice che ha pel cristiano. Onde veniva quella preoccupazione della gloria, predominante sopra tutte, suprema tra le consolazioni del dover morire, quale si manifesta nella immane grandezza dei sepolcri dei grandi; mentre la irriverente forma templare, che il più delle volte hanno i sepolcri maggiori, ci dice come quella preoccupazione della gloria si avvicinasse, e da ultimo arrivasse al concetto della deificazione dell'uomo: tanto diverso posto e meno augusto aveva la divinità nel sentimento religioso antico.

Certo anche negli scrittori noi troviamo notizia di siffatte condizioni morali e materiali del popolo greco e del popolo romano; ma è pur da osservare, in primo luogo, che le molte volte gli autori passano, naturalmente, sotto silenzio, oppure toccano d'un cenno leggero e per noi oscuro, cose e condizioni ch'essi dovevano supporre notissime e famigliari ai loro lettori; e che talvolta, ancora, le notizie e i giudizi degli scrittori sono pure improntati del loro carattere personale e del loro particolar modo di vedere; dovechè le conclusioni che noi possiamo ricavare direttamente dai monumenti hanno un valore del tutto obiettivo e non contestabile, almeno in quanto non sia contestabile la nostra illazione.

Un manuale di antichità, come quello che qui offriamo tradotto, è dunque un compagno necessario per chi attende a studi classici; lo è in particolar modo da noi, nelle attuali condizioni e aspirazioni di quegli studi.

Questa « Vita dei Greci e dei Romani » dovrebbe essere come una introduzione e un commento che prepari e accompagni

la lettura degli autori; e in questo rispetto raccomandano il nostro libro i pregi che esso in sè riunisce della maggiore severità e attendibilità scientifica, e d'una esposizione narrativa, scorrevole, non arida o faticosa. La scelta e la disposizione dei materiali è tale, che la mente del lettore non è distratta e confusa dal soverchio ingombro dei fatti; e d'altra parte nulla di importante manca, perchè il quadro riesca relativamente compiuto.

Milano, ottobre 1874.

CARLO GIUSSANI.

SOMMARIO

GRECI

1. Proponendoci noi di descrivere la vita dei Greci nelle sue manifestazioni esteriori ed in quanto questa si incorporò in forme determinate, dobbiamo anzitutto rivolgere la nostra attenzione alle opere di architettura. Imperocchè di tutte le creazioni che la mente dell'uomo trova e la mano dell'uomo eseguisce, sono esse quelle che producono la più grande e potente impressione, e che possono dare la impronta più spiccata alla vita di un popolo. Esse sono il prodotto della libera, creatrice fantasia dell'uomo, ma devono insieme anche servire a certi scopi e a certe esigenze della vita; e così mentre ci aprono una via per la quale possiamo spingere il nostro sguardo fin dentro lo spirito del popolo che le creò, ci offrono in pari tempo una imagine della sua vita reale. La qual cosa può dirsi di tutti i popoli in generale, ma dei Greci poi con tanto maggior diritto, in quanto che nessun popolo più di quello fosse dotato di sentimento artistico e fosse in grado di esprimere l'intima natura del suo spirito anche esteriormente nelle opere d'arte. Ora, se il fine di tutti gli studi che si riferiscono all'antichità greca è quello di farci comprendere lo spirito di quel popolo, il suo modo di pensare, di sentire, di vivere, questo intento non potrà dirsi compiutamente ottenuto, se non avremo studiato, insieme ai prodotti della poesia e della scienza, insieme alle costituzioni degli Stati, alle credenze religiose dei Greci, anche le numerose e varie creazioni della loro architettura; in queste non meno che in quelle si trovano espressi il genio e la civiltà greca. Aggiungi che questi monumenti hanno il vantaggio, che, offerendo direttamente un'imagine ai nostri occhi, ci dànno un concetto più chiaro della vita reale, e ce ne mettono innanzi in forma sensibile le peculiarità caratteristiche, animate tutte da un medesimo spirito.

Infatti, qualunque sia la parte della vita greca che noi imprendiamo a studiare, sia il pubblico servizio divino o i rapporti sociali, sieno le feste comuni e i pubblici giuochi o il regno più tranquillo della vita domestica—per tutti il genio inventivo dei Greci ha saputo creare edifizi,

i quali dovendo rispondere alle diverse esigenze di quelle diverse sfere della vita sociale ci dànno di questa una rappresentazione assai più viva di quella che non ci possan dare le testimonianze scritte, le quali del resto sono assai isolate, e, per dir così, frammentarie. Anzi queste stesse testimonianze letterarie non possono essere integrate e compiutamente intese che per mezzo d'una esatta cognizione dei monumenti.

Ed ecco appunto ciò che ci proponiamo di fare, in modo possibilmente compiuto e tale che abbracci tutte le condizioni della vita, trattando « degli antichi edifizi dei Greci », coi quali cominciamo questa nostra descrizione « della vita degli antichi Greci e Romani ». Noi non ci occuperemo nè dell'apprezzamento estetico delle forme, nè dello sviluppo storico delle medesime, che è l'oggetto d'un'altra scienza. Qui si tratta semplicemente di mostrare in qual modo i Greci abbiano soddisfatto nelle loro costruzioni ai diversi bisogni del culto divino e della vita pubblica e privata. Questa è anche la ragione per cui la divisione della materia abbondante che ci sta innanzi non può essere per noi che esteriore, ossia fondata sui diversi generi di edifizi secondo i diversi loro scopi; e alla nostra esposizione daremo principio (in pieno accordo col sentimento greco) parlando dei *templi,* ai quali seguiranno le diverse specie di edifizi profani. Imperocchè era costume dei Greci di cominciare dalle cose divine anche là dove non si trattava che della vita pratica; e di tutte le creazioni del loro genio non ve ne ha altre, che sieno tanto adatte a rappresentare con tutta evidenza il connubio del divino col terrestre, quanto quelle che appartengono alle arti belle.

La poesia comincia contemporaneamente colla narrazione dei fatti umani e colle lodi degli dei immortali. L'arte figurativa si sviluppa sia applicandosi ad adornare ogni sorta di oggetti della vita comune, sia cercando di presentare in forme determinate l'imagine della divinità. E così anche l'architettura non solamente serve ai bisogni materiali, in quanto che procura all'uomo protezione e ricetto, ma risponde ancora al bisogno ideale dell'animo pio, innalzando il tempio come asilo dell'imagine degli dei. Così fu preparata anche al dio una sede fissa quasi testimonio della sua presenza tutelare, e si ebbe come un centro intorno al quale si aggruppa la pratica di arti diverse: nella costruzione e negli ornamenti del tempio l'architettura si è innalzata ad arte bella; creando l'imagine del dio, e circondandola di ornamenti, che rappresentano i fatti e la storia di lui, la scultura si solleva a poco a poco alla sua perfezione; e come il tempio stesso era il recinto consacrato dentro il quale si celebravano le sante cerimonie del sacrifizio, così esso era anche, relativamente a tutto il paese circostante, il punto, di riunione per festive e solenni occorrenze, delle quali la vita dei Greci

era così ricca, e dalle quali riceveva una impronta così artisticamente bella e lieta. Dinanzi ai templi risuonavano i canti del poeta divinamente ispirato e incedevano con grazioso ritmo le festose processioni delle vergini greche e faceva pompa di sè la virile bellezza dei giovani esercitati nella palestra; nelle ombre dei templi passeggiavano i sapienti e i duci del popolo; e intorno ai templi si adunavano le schiere dei liberi cittadini, che si rallegravano di tutte queste manifestazioni di una vita bella, nobilitata da arti e civili costumi, e con giusto orgoglio si compiacevano del sentirsi Greci. Così il tempio diventò il punto di ritrovo di tutto ciò che di nobile e bello era nella vita dei Greci, e costituisce ancora oggi per noi la gloria della civiltà e della coltura di quel popolo. Al tempio quindi noi dedichiamo primamente questi nostri studi, ch'hanno per iscopo di produrre una coscienza più viva del genio e della natura dell'antichità classica, almeno nella sua parte esteriore e rappresentativa.

2. Non in tutte le epoche della storia greca esistettero templi tali, ai quali andasse congiunto il culto e la venerazione di divinità determinate. Astrazion fatta dai tempi più primitivi durante i quali gli dei erano ancora venerati come forze senza nome e senza personalità, come nell'età pelasgica, anche in tempi posteriori avveniva abbastanza spesso che la divinità fosse pensata come presente in certi determinati esseri o prodotti naturali. Così si consideravano come sedi degli dei, e godevano d'una venerazione speciale certi alberi o sorgenti, grotte o monti, anche se l'arte dell'uomo non vi aveva punto messo mano per prepararvi un'abitazione per la divinità. Così troviamo che certi alberi, che si riguardavano come segni o sedi di certe divinità, erano onorati con sacrifizi e offerte, ed essi stessi erano ornati di bende, od anche s'innalzavano altari dinanzi a loro. N'abbiamo la prova in parecchi disegni e copie d'epoca più recente: la fig. 1, per es., ci rappresenta un pino sacro al quale sono appese fascie con certi nodi singolari, e crotali, quali erano in uso nel culto di Dioniso; dinanzi c'è un altare destinato a ricevere le offerte sacrificali.

Fig. 1.

Tra i monti il Parnasso e l'Olimpo erano segnatamente considerati come soggiorno favorito degli dei. Di grotte e caverne non erano poche quelle che, per la straordinaria impressione che producevano sull'animo, erano facilmente credute sedi di potenze soprannaturali e perciò ono-

rate di culto. Così d'una certa caverna in una rupe presso Bura, nell'Achea, Pausania ci narra che era consacrata ad Ercole Buraico, e che in essa si trovava un oracolo il quale col getto dei dadi rivelava il futuro. Viaggiatori moderni credono d'aver trovata questa *spelonca-oracolo* di Ercole in una rupe che è qui rappresentata nella fig. 2. Essi osservano anche che alla rocca naturale è stata data a bello studio una forma determinata, e che nella parte superiore si possono riconoscere i rozzi contorni di una testa.

Fig. 2.

Mentre questi e simili usi sembrano rimontare a tempi, nei quali ancora si veneravano gli dei più che altro come potenze generali e vaghe, pare che il bisogno di veri templi non sia sorto se non quando si cominciarono a pensare e rappresentare gli dei in precise forme umane. Allora soltanto importava di creare un sicuro asilo a quella che si considerava imagine e rappresentatrice della divinità.

Sulle prime si sarà ricorso a quegli stessi oggetti naturali, che si pensavano in una qualunque relazione colla natura della divinità; e quegli stessi alberi, per es., che prima non erano che sede di potenze divine, potevano essere destinati e disposti a custodire in fatto l'imagine della divinità. Così noi sappiamo che la più antica imagine di Artemide ad Efeso era collocata nel tronco incavato di un olmo, e Pausania vide ancora a' suoi tempi un'imagine di Artemide Κεδρεᾶτις (1) in un gran cedro a Orcomeno; e figure di tempi posteriori ci mostrano non di rado piccole imagini di dei appese al tronco e ai rami di alberi tutelari, come si vede nel bassorilievo riprodotto alla fig. 3.

Fig. 3.

3. I casi fin qui accennati possono considerarsi come un avviamento alla erezione di veri templi. Di mano in mano che l'architettura, dopo i primi modesti tentativi di innalzare e render sicure le abitazioni dell'uomo (cfr. § 21), andava progredendo e sviluppandosi, si faceva sempre più vivo il desiderio d'erigere anche pel dio una casa fissa, durevole, degna dalla sua eterna natura. Coi progressi dell'architettura che ciò rendevan possibile, andavano di conserto i progressi della scultura; e

(1) Paus. VIII, 3, 2, *(Tr.)*

come nella poesia dei Greci gli dei sono descritti via via sempre più simili agli uomini, così l'arte figurativa dal semplice disegnare e dipingere s'avviava e tendeva sempre più decisamente a rappresentare gli dei in forma più compiutamente umana. Ma quanto più il dio diventava uomo, tanto più quello che prima era stato un semplice asilo della sua imagine doveva diventare una casa. Per un favore speciale della fortuna noi abbiamo nell'Eubea parecchi esempi di questa antichissima costruzione di templi, i quali altro non sono che semplicissime case di pietra. In quell'isola, non lontano dalla città di Caristo, s'innalza ripido il monte Oca (Ὄχη, oggi chiamato Hagios Elias). A una notevole altezza s'incontra un piccolo ripiano al quale non s'arriva che per un solo sentiero e sopra il quale s'innalza ancora alquanto la rupe. Su questo ripiano viaggiatori moderni (e prima di tutti Hawkins) hanno trovato un edifizio in pietra, (v. fig. 4), dal quale si gode una magnifica vista dell'isola e del mare. Secondo le misure di Ulrich, esso va in forma oblonga da occidente a oriente per una lunghezza di 40 piedi (misurata esternamente) ed ha 24 piedi di larghezza. I muri son fatti di grandi lastre irregolari di lavagna, hanno uno spessore di 4 piedi, e nell'interno arrivano a un' altezza di 7. Nella parete meridionale è aperta una porta, della quale una lastra lunga 13 piedi e dello spessore d' un piede e mezzo forma l'architrave; vi si trovano di più due piccole finestre, che rammentano le porte nelle antiche mura ciclopiche o pelasgiche (cfr. § 18). Il tetto di questa casa è di lastre di pietra squadrate, le quali

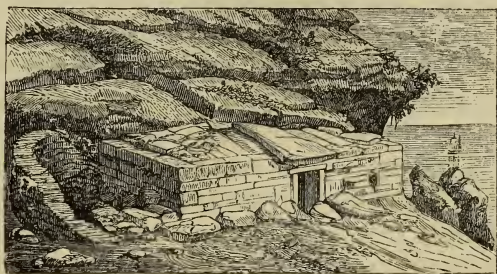



Fig. 4.

Fig. 5

Fig. 6.

riposando sul grosso spessore dei muri si sormontano le une le altre verso l'interno; un genere di tettoia usato anche nelle costruzioni del periodo più antico dell'architettura greca, per es. nelle case del tesoro degli antichi palazzi reali (cfr. § 21). È da notare però che nel mezzo del tetto è stata lasciata una apertura lunga 19 piedi e larga 1 $^{2}/_{3}$ (vedi la pianta, fig. 5, e l'interno fig. 6) — il primo indizio di costruzione *ipetrale* (o a cielo scoperto). Nell'interno e dalla parete occidentale sporge una pietra che molto probabilmente era il posto dove si collocava l'imagine divina o altri oggetti sacri. Anche nei templi d'un'epoca più recente le statue destinate al culto erano il più delle volte addossate alla parete occidentale, e guardavano ad oriente dove quindi era per lo più l'ingresso. La qual cosa non potè aver luogo nel caso nostro, perchè al lato orientale dell'edifizio gli scogli cadono a picco, cosicchè la porta non potè essere praticata che a mezzogiorno, in faccia all'unico e dirupato sentiero che conduce al santuario. A occidente del tempio si trovano gli avanzi di un muro che forse avrà servito come recinto (περίβολος), oppure formava parte della tesoreria. Malgrado le difficoltà sollevate da qualche archeologo, noi crediamo di poter considerare l'edifizio ora descritto come un tempio, e fors'anche come un tempio dedicato a Era, la quale nell'isola di Eubea godeva d'una venerazione speciale. La nostra opinione è maggiormente confermata dalla leggenda, secondo la quale la dea avrebbe celebrato appunto sul monte Oca le sue nozze con Giove. Noi crediamo dunque di poter ammettere con una certa sicurezza, che il santuario da noi esaminato sia stato eretto appunto in memoria di quel solenne avvenimento mitico, e appunto là dove, secondo la leggenda, esso aveva avuto luogo.

Costruiti in un modo affatto simile sono tre edifizi in pietra, posti l'uno accanto all'altro, al nord-est del villaggio di Stura, pure sull'isola di Eubea; i due laterali sono oblonghi; quello di mezzo ha forma quadrata ed è coperto da un tetto *ipetrale*, fatto a guisa di cupola per mezzo di lastre sormontantisi.

4. Dalla forma semplice della casa quadrangolare e rinchiusa da pareti liscie, come l'abbiamo imparata a conoscere nei primitivi santuari ora descritti, si passò a poco a poco a costruzioni più belle e più ricche. Il principale mezzo di abbellimento furono le colonne. Le colonne sono sostegni liberi, che servivano a portare la soffitta o il tetto, e ai quali è stata data una speciale forma e struttura artistica. Siffatti sostegni occorrono già nei poemi omerici, dove li troviamo specialmente usati nell'interno dei palazzi reali in essi descritti, sia formanti portici ai lati del cortile, sia destinati a sostener la soffitta dell'aula per gli

uomini. Dall'unione di questi sostegni col tempio, e dalla diversa loro destinazione e combinazione, sì esternamente che internamente, uscirono tutte le forme posteriori del tempio greco.

Alla descrizione delle quali giova far precedere la descrizione delle diverse specie di colonne. E qui, non tenendosi conto da noi della lenta trasformazione che la colonna subì nel corso del tempo, perchè questa considerazione appartiene alla storia dell'arte, dobbiamo distinguere due specie principali di colonne, che importa conoscere per potersi fare un'idea anche delle diverse forme di templi.

Queste due specie, o come si sogliono chiamare, ordini di colonne, sono l'ordine dorico e l'ionico. Un terzo ordine, il corinzio, non è apparso che più tardi nella storia dell'arte greca.

La colonna dorica è così chiamata dalla stirpe greca dei Dorî, i quali non solo trovarono, ma fecero anche l'uso il più frequente di quella forma, che in verità mirabilmente risponde al loro carattere severo e dignitoso. Essa si divide in due parti, il fusto e il capitello. Il fusto è un tronco di sezione circolare, che fino a un terzo circa della sua altezza si va insensibilmente rigonfiando (ἔντασις), e da quel punto in su si va in vece più o meno restremando. L'estremità inferiore, e più larga, riposa immediatamente sullo stereobate, oppure sul suolo del tempio. In casi rari soltanto la colonna era monolitica: il più delle volte era composta di più pezzi o tamburi (σπόνδυλοι) uniti senza cemento, ma assicurati l'uno sull'altro per mezzo di pernî di legno di cedro, quali furono scoperti alle colonne del Partenone e del tempio di Teseo in Atene. Nel senso della sua lunghezza il fusto è ornato, e, direi quasi, vivificato da incavature parallele o *scanalature* che i Greci chiamavano ῥάβδωσις, coi loro orli che si toccano a spigoli acuti. Queste, come si scorge da parecchi templi rimasti incompiuti, erano scarpellate nella colonna solamente quando la medesima era eretta al suo posto. Sul fusto posa la seconda parte della colonna, il capitello, che i Greci per l'analogia col capo umano chiamavano κεφάλαιον, e i Romani del pari *capitulum*. Il capitello della colonna d'ordine dorico consiste di tre parti. La prima si chiama ὑποτραχήλιον, collarino, e forma la continuazione del fusto, dal quale è diviso per mezzo di uno o più intagli; nella parte sua superiore si allarga ed è ornato per lo più di parecchie strie parallele, orizzontali che i Romani chiamavano anelli (*annuli*). Sovrapposta alla prima sta la seconda e principale parte del capitello, un corpo pure di forma circolare e assai prominente che i Greci dicevano ἐχῖνος, e dove pare venga a raccogliersi sulla colonna tutto il peso delle parti sovrastanti, cornicione e tetto. La terza parte è il coperchio o abaco, una lastra a quattro angoli e quattro spigoli, detta ἄβαξ dai Greci e quindi

abacus dai Romani e destinata a sostenere immediatamente l'architrave (ἐπιστύλιον) (cfr. fig. 13).

Dell'importanza estetica o statica di tutte queste parti, come delle modificazioni che vi si introdussero via via durante il progresso dell'arte greca, noi non ci dobbiamo occupare. Basti il far notare in generale, che quanto più antico è un edifizio, tanto più la forma di tutta la colonna appare come pesante e per così dire oppressa, come ci dimostra, più che ogni altro esempio, l'esame delle poche colonne, che ancora stanno in piedi, d'un tempio di Corinto, che forse rimonta al sesto secolo avanti l'era volgare. Come esempio invece della forma più bella diamo qui nella fig. 7 una copia d'una colonna che appartiene al tempo del maggior fiorire dell'architettura greca; è una colonna del Partenone. La fig. 8 è la riproduzione ingrandita del solo capitello.

Come nella colonna dorica è artisticamente espresso lo spirito e il genio più severo della stirpe dorica, così si può dire che il genio della stirpe ionica, più leggero, più mobile, più innamorato dell'esterno adornamento ha trovato la sua espressione nella colonna che fu appunto detta d'ordine jonico. Intorno al tempo in cui cominciò a usarsi questa forma di colonna non è qui il luogo di parlare. Basti sapere che fin dalla 30ma olimpiade (656 a. *C.*) insieme coll'ordine dorico era già usato l'ordine jonico. Imperocchè narrasi che appunto in quell'olimpiade Mirone, tiranno di Sicione, abbia consacrato una casa del tesoro ad Olimpia, la quale conteneva due sale, l'una a colonne d'ordine dorico, l'altra a colonne d'ordine jonico.

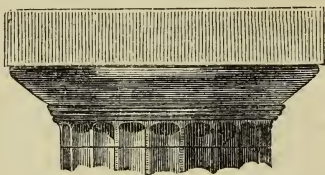



Fig. 8.

Fig. 7.

La colonna jonica si distingueva dalla dorica anzitutto per una maggior leggerezza e snellezza: la sua altezza media era otto volte il diametro della base inferiore — mentre per la colonna dorica non passava le quattro o cinque volte. La colonna jonica si divide in tre parti, inquantochè al fusto e al capitello s'aggiunge una base. La base consiste di parecchi sporti a guisa di cuscini, o *tori* (lat. *torus*) che sollevano la colonna, per così dire, dal suolo. Essi sono divisi tra loro da gole (τρόχιλος) e riposano sopra una lastra quadrata (πλίνθος). Il fusto ha la stessa forma cilindrica che vedemmo nella colonna dorica: solo che l'assottigliamento o restremazione è minore, e le scanalature si distin-

guono dalle doriche perciò che sono più profonde, e non sono in immediato contatto, ma divise tra loro da pianetti che i latini chiamavano *scamillus*. Il capitello infine mostra una maggior ricchezza ed eleganza di forme. Il collarino è ornato con lavori di scultura, e l'echino ha minore aggetto e porta scolpiti quegli ornamenti che si chiamano ovoli. Ma la parte più ricca e spiccata del capitello jonico è quella che corrisponde all'abaco nell'ordine dorico, e che, come oppressa dal peso del sovrapposto architrave, vien a cadere in rigonfiamenti elastici a ridosso dell'echino; alla parte anteriore e posteriore forma quei due ornamenti spirali che si chiamano *volute*; ai due lati risulta invece quella

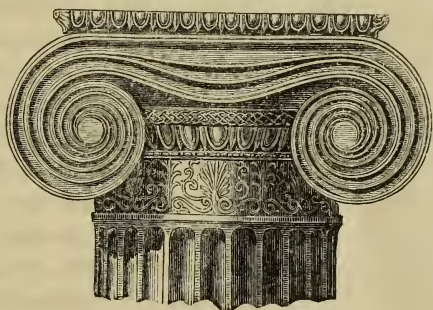



Fig. 10.

Fig. 9.

forma che i Romani chiamavano *pulvinar*, cuscino. Sovrapposta alla parte ora descritta sta una lastra sottile parimenti ornata di sculture, la quale sostiene immediatamente il cornicione. La fig. 9 rappresenta una colonna jonica semplice che apparteneva al tempio presso all'Ilisso, ad Atene, ora distrutto; la fig. 10 è un ricco capitello del tempio di Eretteo in Atene.

Il terzo ordine o corinzio — il quale per altro non pare che si sia svolto ad ordine indipendente prima della fine del quarto secolo avanti l'era volgare — si conforma essenzialmente, quanto alla configurazione della base e del fusto scanalato, all'ordine jonico. Il capitello al contrario acquista sopra il collarino la forma di un calice aperto fatto di foglie di acanto, al disopra del quale sorge un nuovo filare di foglie, in modo però che, uscendo dal vano del filare inferiore, sembra aver comune con questo la base da cui spunta. Dagli interstizi tra foglia e foglia escono steli che finiscono alla cima in piccoli calici; e dall'alto di questi si sviluppano altri steli, ciascuno dei quali si divide in due rami ch'hanno le punte ripiegate a guisa di

volute, quasi per il peso dell'abaco che è loro sovrapposto. La trabeazione è quasi costantemente presa dall'ordine jonico. Inventore di questo capitello sarebbe, secondo una graziosa storiella conservataci da Vitruvio (IV, 1, 9), l'Ateniese Callimaco, egualmente celebre come architetto e come *toreuta* (caelator); forse egli fu il primo che lo sviluppò a forma artistica. Ad ogni modo lo svolgimento del capitello corinzio — che noi possiamo conoscere e ne' suoi primi principî (in qualche esempio isolato nel tempio d'Apollo a Figalia), e nel suo pieno e nobilissimo sviluppo (di cui sono esempi i capitelli del tempio di Apollo Didimeo presso Mileto, quelli del Mausoleo di Alicarnasso e del monumento coragico di Lisicrate ad Atene [fig. 11, cfr. fig. 152]) — appartiene al tempo postpericleo. Forse in Corinto, ch'era la città dei lavori in argilla, si fecero i primi tentativi d'un genere d'ornamenti imitati dal regno vegetale, facili a rappresentarsi in argilla, e così forse il capitello corinzio ha avuto il suo nome dalla sua prima patria.

Fig. 11.

5. Il modo più semplice e naturale di unire le colonne al tempio era di lasciar mancare una delle due pareti più strette, e precisamente quella nella quale doveva essere l'ingresso, e mettere in sua vece due colonne, che dovevano sostenere il cornicione e il tetto del tempio e formavano in pari tempo un accesso bello e grandioso. I Greci chiamavano un tempio così fatto ἐν παράστασιν, i Romani *templum in antis*, perchè le colonne vengono a trovarsi tra i due pilastri di fronte delle pareti laterali, che dai Greci erano chiamati παράσταδες, e dai Romani invece *antae*. Un tale cambiamento nella conformazione esterna del tempio doveva però portare con sè qualche mutamento anche nella disposizione interna. Imperocchè restando così aperto uno dei lati del tempio — il lato orientale, per lo più — si otteneva, è vero, un degno ornamento della facciata principale, ma per la santità dell'imagine del dio si richiedeva un nuovo riparo che richiudesse e limitasse lo spazio in cui quella era custodita. La casa del dio era un luogo consacrato separato dal mondo esteriore e non accessibile se non a chi fosse stato debitamente purificato. La cella del tempio fu dunque divisa, per mezzo

d'una parete, in due parti, l'una delle quali, il vero ναός, conteneva l'imagine santa, l'altra serviva come atrio d'ingresso o *antitempio*, ed era appunto detta dai Greci πρόναος o πρόδομος.

Un esempio di questa semplicissima e primitiva conformazione ci è conservato in un piccolo tempio a Ramnunte nell'Attica, che si crede generalmente essere un tempio di Temi. La pianta (che diamo qui nella fig. 12) mostra una forma oblunga simile a quella del tempio sul monte Oca. Alla parte orientale manca il muro, e tra le due estremità dei muri laterali, ossia tra le ante (*a a*) stanno due colonne (*b b*). Chi passa per queste si trova nel pronao (*B*) e vede in faccia a sè una parete costruita di pietre poligonali, e addossati alla medesima due specie di sedili di marmo (*c c*), dei quali, come mostrano le iscrizioni che vi si leggono, l'uno era consacrato a Nemesi, l'altro a Temi (cfr. fig. 13). Forsanche originariamente non erano che i piedestalli delle statue di queste due divinità; — per lo meno si è trovato nel pronao una statua di dea, di stile molto antico. Questo tempio è piccolo, e sorge accanto a un altro più grande, senza però che la posizione dell'uno dei due templi abbia alcuna relazione regolare o prefissa colla posizione dell'altro. Il maggiore è quello che generalmente si considera come dedicato a Nemesi. Questa era infatti la divinità venerata in modo speciale dagli abitanti di Ramnunte; e l'intima affinità di lei, vendicatrice della giustizia violata, con Temi, la dea della giustizia, spiega la vicinanza dei due templi; mentre la posizione irregolare dell'uno verso l'altro dipende probabilmente da ciò, che non sono amendue dello stesso tempo. Infatti la costruzione del tempio di Nemesi è dell'epoca di Cimone, mentre il tempio di Temi (come ci indica la struttura poligonale delle pareti della cella e la qualità di pietra, che è tufo [πῶρος], adoperata per le colonne e le ante) risale a un tempo anteriore alle guerre persiane, ed è quindi probabilmente contemporaneo alla erezione dell'antico Partenone e degli antichi Propilei.

Fig. 12.

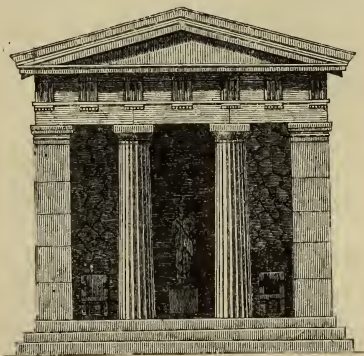



Fig. 13.

La fig. 13 ci dà il disegno della facciata, e ci presenta insieme le altre particolarità dell'ordine dorico. Noi vediamo anzitutto che il tem-

pio riposa sopra alcuni gradini; e questo era l'uso generale pei Greci. Le colonne, che sono doriche e conformi alla descrizione che di quest'ordine abbiamo data, devono, insieme colle ante, sopportare la parte superiore dell'edifizio, che si suol indicare col nome di trabeazione o cornicione. La trabeazione del tempio dorico consta di tre parti: architrave, fregio e cornice. L'architrave è fatto di lunghe pietre in forma di travi a quattro spigoli, liscie, adagiate da colonna a colonna (e di qui il nome greco ἐπιστύλιον «sulle colonne») e continuate anche sui muri. Sopra l'architrave sta un secondo listone fatto in maniera simile, ma con questo di più che è diviso in *triglifi* e *metope* che tra loro si alternano. I triglifi (τρίγλυφος) sono le parti sporgenti e ornate di scanalature. Le metope sono gli spazi quadrati che stanno fra triglifo e triglifo, e che per lo più erano ornati di figure in rilievo. Da queste figure (ζῶα) delle metope i Greci chiamarono tutta la seconda parte della trabeazione ζωφόρος. L'ultima parte infine, la cornice, che i Greci dicevano γεῖσον, era una pietra assai sporgente e col lato inferiore tagliato a piano obliquo. Sopra la trabeazione s'innalza, ai due lati più stretti del tempio, un frontispizio, ossia un campo triangolare determinato dalle due linee oblique del tetto, e chiuso da una cornice simile al sottoposto *geison*. I Greci chiamavano questo frontispizio ἀετός oppure ἀέτωμα, forse per la somiglianza coll'aquila che allarga le ali. La superficie piana racchiusa nella cornice era detta dai Greci τύμπανον, ed era di solito ornata di sculture, quali ne troveremo in parecchi dei maggiori templi greci. La punta del tetto e le estremità del frontispizio portavano il più delle volte ornamenti (ἀκρωτήριον) ch'erano, di solito, a fiorami (fig. 14) come nei sarcofaghi e nei cippi sepolcrali; altre volte invece erano piedestalli destinati a sostenere statue oppure oggetti di culto, come tripodi e coppe.

Fig. 14.

6. Un'altra forma del *templum in antis*, la quale non pare che abbia avuto dai Greci un nome speciale, e non è citata come specie distinta neppure da Vitruvio (al quale noi dobbiamo la descrizione delle diverse forme dei templi greci) merita tuttavia un'attenzione particolare, perchè mostra lo svolgimento strettamente logico che il pensiero greco ha seguito anche in questo campo.

Dopochè, infatti, ad una delle minori pareti del tempio s'erano sostituite al muro le colonne, non c'era che un passo per far lo stesso anche dal lato opposto. Anzi se pensiamo al gran valore che i Greci hanno sempre dato alla proporzione e alla simmetria (sul qual punto ci occor-

rerà di tornare anche a proposito d'un'altra forma di tempio) dovremo considerare come quasi inevitabile l'accennata modificazione.

Un bell'esempio di questa forma del tempio *in antis* ci si offre nel tempio scoperto ad Eleusi del quale la fig. 15 dà la pianta. Era dedicato ad Artemide Propilea, e la posizione delle ruine, che sono vicinissime ai propilei del sacro recinto templare di Eleusi (v. § 16), non lasciano alcun dubbio che si tratti veramente del tempio visto da Pausania e da lui designato col nome di quella divinità : il che è tanto più notevole, in quanto che sono rari i casi in cui si possono con certezza determinare i nomi dei santuari greci. Del tempio d'Artemide poco più che le fondamenta ancora esistono ; ma colla scorta di queste e di alcuni frammenti di marmo pentelico trovati in luogo e appartenenti ad altre parti dell'edifizio, è facile ricostruire il tutto (1). Era diviso in tre parti, delle quali la cella *A* e il pronao *C* sono fatte precisamente come quelle del tempio di Temi. Qui però troviamo dietro la parete posteriore della cella prolungati i due muri laterali, e tra le ante dei due prolungamenti erette due colonne. Così si ottiene uno spazio *B*, il quale, meno qualche possibile diversità nelle dimensioni, corrisponde esattamente al pronao o prodomo della parte d'ingresso, ed ebbe perciò dai Greci il nome di opistodomo (ὀπισθόδομος). Se il pronao era l'atrio d'ingresso, l'opistodomo era l'atrio posteriore, che con nome perfettamente appropriato fu detto *posticum* dai Romani.

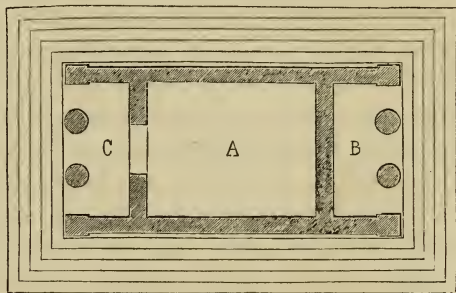



Fig. 15.

Qui ci si offre l'opportunità di renderci conto della destinazione degli spazi che si sono così ottenuti dinanzi e dietro alla cella; imperocchè questi non si devono considerare come semplici e casuali ampliamenti del tempio, ma hanno invece (comechè nell'edifizio del tempio greco vanno sempre di pari passo il bisogno della forma artistica e le necessità del culto) uno scopo determinato pel servizio divino e per le sue cerimonie. Il fatto che quei due spazi sono aperti è già un indizio che essi non erano propriamente luoghi santi, consacrati. Erano piuttosto, come già Bötticher dice assai giustamente parlando del pronao,

(1) Così almeno stavano le cose quando fu studiato per la prima volta. Oggi anche quelle rovine, meno pochi avanzi affatto irreconoscibili, sono sparite perchè state adoperate come materiale di fabbrica per le case della moderna e insignificante città di Eleusi.

luoghi per spettatori. Il pronao, che formava l'atrio d'ingresso e quasi di preparazione al luogo sacro, dovea essere corredato in conformità a questo suo carattere. V'erano imagini ed ornamenti di altro genere che si riferivano al dio e a' suoi miti; e abbiamo già visto in fatti che i due sedili del tempio di Temi non erano probabilmente che piedestalli di due statue. V'erano anche esposte suppellettili che servivano per le preparazioni necessarie a chi entrasse nel luogo propriamente santificato, per es. il bacino per l'acqua santa colla quale si doveva aspergersi o esser aspersi dal sacerdote prima di entrare nella vicinanza immediata del dio, la cui imagine era sempre posta rimpetto alla porta d'ingresso. Però anche questi spazi semi-esterni erano spesso difesi e chiusi per mezzo di cancelli (dei quali si trovano ancora le traccie in alcuni templi), i quali non precludevano alla vista pubblica queste parti del tempio, e permettevano insieme che vi si custodissero tesori e oggetti preziosi che la pietà dei devoti (come c'è anche espressamente riferito relativamente ai santuari dove si celebravano feste, quali sarebbero quelli di Atene, di Delfo, di Olimpia, ecc.) faceva affluire in gran copia ai templi. Un corredo simile di imagini e rappresentazioni relative alla divinità del tempio, e di voti (ἀνάθημα) dedicati alla medesima dobbiamo figurarci anche nell'*opistodomo*. Però è da osservarsi che in certi templi l'*opistodomo* forma una camera particolare dietro alla cella. In tal caso vi si conservavano oggetti appartenenti alla divinità, ma non destinati ad essere esposti al pubblico; per es., vecchi utensili del culto od anche vecchie imagini. Talvolta, per maggior sicurezza, erano custoditi in questa parte del tempio denaro e documenti così pubblici come privati. Questo era il caso per es. del Partenone, dove fu persino trovato un inventario degli oggetti conservati nell'opistodomo. In questo caso era l'atrio posteriore o *posticum* che serviva come luogo di esposizione, che soleva essere adorno di statue, doni votivi e anche pitture, a somiglianza del pronao.

7. Nella rivista, che Vitruvio fa delle diverse forme di templi, dopo il tempio *in antis* è nominato il *prostilo*. Già il nome indica che qui si tratta di un tempio che ha le colonne (στῦλοι) dinnanzi a sè (non tra le *ante*) ad uno dei lati. E così esso segna naturalmente il grado successivo nello sviluppo delle forme dei templi. Nel tempio ad ante le colonne non dovevano che tener luogo di una delle pareti più strette, che era lasciata mancare come per dare esternamente un carattere di maggiore pubblicità al tempio. Ma una volta che si conobbe il valore delle colonne come sostegno libero e lasciante libero passaggio (« *raumöffnend* » Bötticher), non fu possibile fermarsi a questa forma, e sta nella natura

stessa di quel progresso continuo e graduato, che noi possiamo quasi sempre osservare presso i Greci, il fare un passo in là, e far avanzare le colonne collocandole affatto libere dinanzi a quel lato che doveva essere ornato ed aperto. La conformazione delle altre parti del tempio non era punto disturbata e poteva restare perfettamente la stessa come nel tempio *in antis*.

Un esempio del prostilo ci offre il piccolo tempio jonico che si è trovato in vicinanza dei grandi templi di Selinunte. Vedine la pianta fig. 16. Selinunte sulla costa sud-ovest della Sicilia, era una colonia della dorica città di Megara. I Megaresi fondarono in generale un gran numero di colonie, e ne fondarono specialmente nella Sicilia, che aveva assai presto attirata la loro attenzione, e dove, dopo impiantate parecchie altre stazioni, verso la 37ma olimpiade posero (utilizzando forse una più antica fondazione fenicia) sulla costa sud-ovest le fondamenta della città di Selinunte. La ricchezza del suolo in prodotti d'ogni genere e la felice situazione fecero ben presto di quella città un emporio importante; e colla crescente agiatezza che derivava dal commercio cresceva anche la coltura artistica, della quale ci sono conservate le più splendide prove nelle ruine di stile dorico che ancora restano. Oltre queste rovine di ordine dorico (v. fig. 21, 23, 33) si è trovato colà un piccolo santuario che offre una singolare mescolanza di stile dorico e jonico, e che col nome di tempio di Empedocle fu recentemente descritto e rappresentato in ogni sua parte, anche col ripristinamento de' suoi primitivi ornamenti colorati. Sopra una base a gradinata di circa due piedi e mezzo d'altezza s'innalza il tempietto, alto forse 15 piedi e disposto nelle sue parti in modo affatto simile al tempio di Temi: noi abbiamo cioè la cella *A* e il pronao *B*, il quale però è così formato, che le colonne destinate ad ornarlo non sono collocate fra le ante ma dinanzi alle medesime. Le colonne hanno una restremazione assai notevole, in conformità all'ordine dorico: d'altra parte hanno una base e un capitello jonico; sono scanalate poi in un modo più conforme all'ordine dorico che allo jonico. Anche la trabeazione corrisponde all'ordine dorico; però sull'architrave sono segnate l'una sopra l'altra tre liste per mezzo di colori. Il fregio ha triglifi e metope parimenti colorate; il frontispizio ha la stessa forma che abbiamo trovata nel tempio di Temi. Il colonnato viene poi ad essere congiunto colla

Fig. 16.

cella templare, inquantochè l'architrave, invece di restare appoggiato sui pilastri che formano le *ante*, è trasportato innanzi sulle colonne, e così tutta la trabeazione e il tetto formano sul davanti una poderosa prominenza che è sostenuta dalle colonne. In tutto ciò bisogna evidentemente riconoscere un arricchimento della struttura del tempio, perchè così e l'atrio d'ingresso, il pronao, guadagna utilmente in grandezza, e le colonne rispondono assai meglio al loro ufficio e carattere di sostegni da ogni parte liberi ed aperti.

8. Sebbene il prostilo sia un progresso nella struttura dell'edifizio a colonne, pure non si può a meno di riconoscervi una certa mancanza di simmetria e proporzione. La parte posteriore non corrisponde all'anteriore, alla facciata; la forte sporgenza sostenuta dalle colonne campeggia troppo sul davanti perchè l'occhio non senta il bisogno di un qualche cosa di simile dalla parte opposta. C'è un non so che di imperfetto e di insufficiente in un tempio cosiffatto, tanto più se lo si pensa in posizione dominante e libero da ogni parte.

Un tal difetto dovea poi colpire in modo particolare i Greci, i quali in quasi tutte le creazioni del loro genio artistico, di qualunque genere, si distinguono per una singolare predilezione per la proporzione e la simmetria. Noi vediamo quanta cura pongano gli oratori greci a far sì che i loro periodi si corrispondano nella misura e nella costruzione; e nella poesia lirica quanto simmetricamente non si contrappongono strofa e antistrofa! Nell'adornare locali ed oggetti di qualsiasi natura con ornamenti plastici o pittorici, fu già spesso fatto avvertire con quanta cura gli artisti greci cercassero di ottenere una perfetta simmetria e un rigoroso parallelismo dei gruppi. Ora doveva fortemente contrastare a questo senso squisito della simmetria e del parallelismo, che la parte anteriore del tempio risaltasse in modo così rimarchevole ed esclusivo; epperò si doveva arrivare assai presto al pensiero di aggiungere anche al lato opposto il medesimo ornamento del colonnato libero. Con questa aggiunta o ampliamento, che, come abbiamo visto, era perfettamente naturale e conforme al genio greco, si ottenne quella forma che dai Greci fu detta con nome assai caratteristico ναὸς ἀμφιπρόστυλος, cioè un tempio che ha un colonnato preposto a ciascuna delle due facciate. L'anfiprostilo è in realtà il necessario complemento del prostilo; e ci si doveva arrivare tanto più presto inquantochè il doppio *templum in antis* (§ 6), che per analogia si potrebbe benissimo chiamare *anfiparastatico*, col suo opistodomo o *posticum* corrispondente al pronao aveva già abituato la mente e l'occhio alla somiglianza dei due lati opposti del tempio. L'anfiprostilo viene infatti così a guada-

gnare esso pure il postico che mancava al prostilo, e che poteva essere pure destinato a tutti quegli scopi ai quali vedemmo poter servire l'opistodomo del *templum in antis* (§ 6). In generale l'anfiprostilo sta al prostilo nello stesso rapporto del doppio tempio *in antis* col semplice; cosicchè anche qui si manifesta quel graduato e continuo svolgimento naturale che ha dato a tutte le creazioni greche una così grande, intima armonia e naturalezza — cioè il fondamento essenziale della loro bellezza.

Come esempio di questa forma di tempio che non è molto frequente (1), e della quale anche Vitruvio non cita alcun esempio, descriveremo il tempio della Νίκη ἄπτερος, la non alata dea della vittoria, sull'acropoli di Atene (vedi la pianta, fig. 17). Questo elegante edifizio jonico incorona, quasi come un dono votivo, il muro che Cimone aveva eretto a difesa ed ornamento dell'Acropoli. Distrutto dai Turchi, che ne avevano adoperato i materiali per la fabbrica d'un nuovo bastione, fu pienamente restaurato nella sua forma originaria nel primo decennio del nuovo regno di Grecia, giovando a ciò i resti trovati nel bastione smantellato (cfr. il prospetto laterale fig. 18). Alla destra della grande gradinata per la quale si sale ai Propilei c'è una piccola scala laterale che conduce al tempio della *Nike apteros*, il quale si trova così quasi addossato all'ala destra dei Propilei, e appunto per ciò ha una lunghezza minore di quella che generalmente suole essere nei templi greci, minore anche di quella del tempio alla riva dell'Ilisso, che pure del resto corrisponde intera-

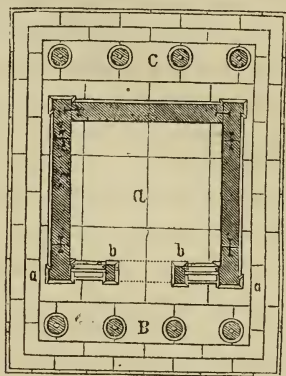



Fig. 17.

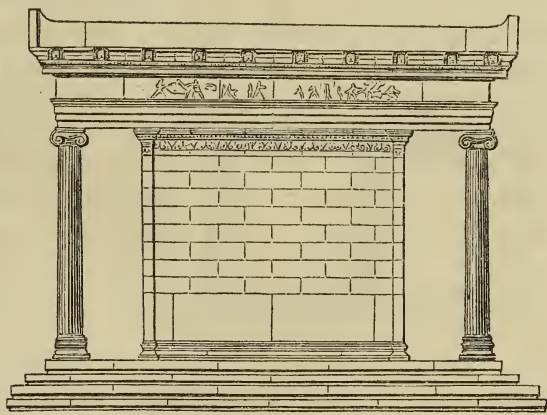



Fig. 18.

(1) Tra i templi non circondati tutt'all'intorno da colonne non ne troviamo più che un altro, oltre quello descritto nel testo, in forma di anfiprostilo. È quello del quale Stuart ha trovato le ruine sulle rive dell'Ilisso, non lungi da Atene. Più frequente invece è questa forma in templi circondati da colonnato (vedi più innanzi, § 9, *d*).

mente al nostro nella sua struttura. Era consacrato alla Νίκη senz'ali, quasi per tenere la vittoria incatenata ad Atene. Si credeva prima che fosse stato eretto da Cimone dopo il compimento del muro suaccennato, come monumento della sua doppia vittoria sui Persiani all' Eurimedonte (ol. 77,3 = 470 *a. C.*); ma Bursian lo vuole costruito — o almeno la sua parte superiore — in un'epoca postpericlea. Questo tempio, che non è notevole per le sue dimensioni, non avendo che 18 piedi e un quarto di larghezza e 27 di lunghezza, ma che è assai bello ed elegante per l'esecuzione e gli ornamenti, ha, conformemente alla descrizione già data dell'anfiprostilo, una semplice cella *A*, alla quale s'aggiunge ad oriente, guardante i Propilei, l'atrio anteriore *B*, e ad occidente, dalla parte della scala, l'atrio posteriore o *posticum C*. L'ingresso della cella, ad oriente, non è, come di solito, una porta aperta in una parete trasversale; qui invece troviamo tra le ante, *a a*, due pilastri di svelta forma, *b b*, che concedono una vista più libera dell'interno della cella e della statua che vi è innalzata. Però la cella, come voleva l'uso, era separata, per mezzo di cancelli di metallo, dal pronao e oggi ancora si possono riconoscere nelle ante e nei pilastri le incavature in cui erano fissati i cancelli. Le colonne hanno bensì basi e bei capitelli a volute, ma mostrano proporzioni alquanto pesanti e affini all'ordine dorico; la trabeazione al contrario è del più puro stile jonico. L'architrave, che secondo l'ordine dorico (cfr. § 8) consisterebbe d'una semplice trave liscia, qui è diviso in tre fascie orizzontali, la superiore delle quali sormontata da un leggero listello. Il fregio non è più diviso in metope e triglifi, ma consiste d'una superficie non interrotta d'altezza eguale a quella dell'architrave, e ornata di bassorilievi rappresentanti battaglie tra Greci e Persiani. Di sopra sta la cornice (γεῖσον), la quale non mostra la semplicità e gravità della cornice dorica, ma è anzi composta, in maniera più leggera e libera, di diversi membri. Il frontispizio, così alla parte anteriore come alla posteriore, è simile a quello del tempio dorico, e solamente s'innalza un po' più ed è compreso da una cornice simile al γεῖσον.

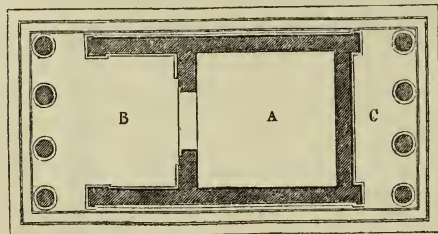



Fig. 19.

Aggiungiamo qui, perchè serva di confronto, la pianta (fig. 19) del tempio suaccennato, che Stuart ha scoperto sulla riva meridionale dell'Ilisso, non lontano dalla fonte Enneacrunos. Questo tempio serviva ai tempi di Stuart come chiesa cristiana, ma ora è interamente sparito.

Era esso pure un anfiprostilo d'ordine jonico, diviso, in piena conformità al detto di sopra, in una cella *A*, un pronao *B* e un postico *C*. La lunghezza era di piedi 41 1/2, la larghezza di 19 $^1/_2$.

9. L'uso più completo delle colonne avviene quando queste non si mettono solamente davanti e di dietro, come nell'anfiprostilo, ma egualmente ai quattro lati del tempio. Questa è l'ultima forma e più compiuta a cui si potesse arrivare nell'applicazione delle colonne al tempio, e quella a cui dovevano condurre con una certa necessità i gradi precedenti da noi considerati (1). Ora soltanto si ha un tempio che, circondato da un colonnato non interrotto, presenta da tutte le parti una struttura egualmente bella e ricca, senza perdere quella unità organica che è necessaria in un edifizio perfetto. Quindi è chiaro perchè i Greci abbiano nella maggior parte dei casi adottata questa forma, e perchè il maggior numero dei templi che sono rimasti, soprattutto quelli di stile dorico, appartengano a questa classe.

Queste colonne dunque correvano lungo i lati, a distanze eguali, e in modo che tra esse e la cella fosse libero il girare tutt'attorno — laddove non lo impedissero o statue o pareti traversali o insomma ostacoli appositamente stabiliti. Per la distanza delle colonne dalle pareti della cella non c'è una regola fissa; in generale però ai lati più lunghi del tempio essa è uguale alla distanza delle colonne tra loro, agli altri due lati è invece assai maggiore. Sulle colonne riposava come nel prostilo e nell'anfiprostilo (cfr. fig. 13 e fig. 18) la trabeazione, la quale quindi circondava in linea non interrotta l'edifizio della cella. Le pareti di questa erano innalzate ad eguale altezza della trabeazione, e unite poi con questa per mezzo di pietre traversali in forma di travi destinate a sostenere quelle grandi lastre di pietra, che erano ornate con certe incavature quadrate dette comunemente cassettoni (*lacunaria*), e formavano la così detta soffitta a lacunare del portico. Così, oltre all'aversi un riparo, era per dir così ristabilita mediante la congiunzione delle colonne colla cella la unità organica del tempio. Per render più chiara la cosa, diamo qui nella fig. 20 lo spaccato di un tempio così fatto: *A* è l'interno della cella, *B* il portico dei due lati, *ab* le colonne, *bc* la trabeazione che è

---

(1) Questo graduato progresso non si può in realtà provare storicamente, dappoichè anche i più antichi monumenti a noi noti ci offrono già l'intero colonnato; epperò i templi che abbiamo fin qui citati e descritti, ad eccezione di quello sul monte Oca, non deve credersi che abbiano, anche nel tempo, preceduto quelli che verremo ora descrivendo. Essi non sono che esempi dei diversi gradi pei quali ha dovuto passare nel suo sviluppo e in tempi anteriori ad ogni nostra cognizione storica la forma del tempio — gradi e forme che furono conservate e in molti casi adottate anche dopo trovata e introdotta la forma peritterale.

unita al muro della cella per mezzo della soffitta a cassettoni (Per l'interno cfr. fig. 30).

La tettoia che in questa maniera si ha alla destra e alla sinistra della cella chiamano i Greci, per un'analogia simile a quella che ci è già occorsa nel nome del frontispizio (ἀετός), col nome di πτερόν, ala, e quindi il tempio così costruito ναὸς περίπτερος, ossia un tempio che ha da tutte le parti un'ala siffatta. Un altro nome dato a questo tempio, e desunto invece dalle colonne, è quello di ναός o οἶκος περίστυλος, cioè un tempio che ha colonne tutt'all'intorno; e il colonnato stesso è detto τὸ περίστυλον. Il nome di *periptero* è però rimasto il più comune e il dominante.

Visto così il modo di costruzione del tempio periptero, per avere un concetto dello *pteron* e della struttura di questa specie di templi nelle

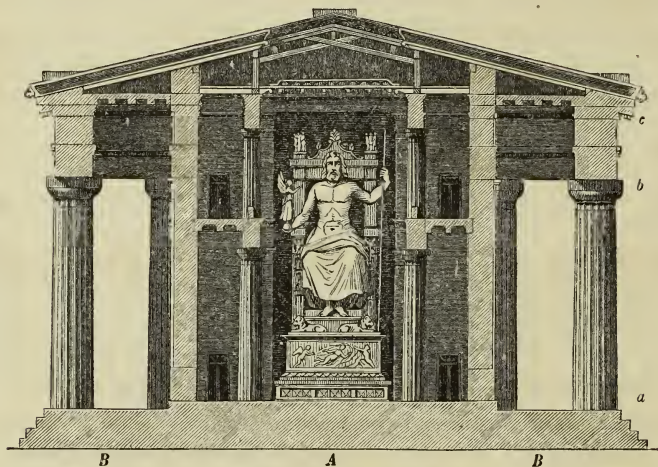



Fig. 20.

linee più generali, passiamo ora a considerarne la pianta, per conoscere la disposizione e divisione dei diversi locali. Questa divisione è nel periptero di gran lunga più variata che in qualunque altra forma di tempio; anzi se noi per ciascuna delle forme di tempio prima studiate abbiamo trovato come normale una sola disposizione o divisione, nel periptero ne troveremo invece tante quante sono appunto le diverse specie di templi che lo hanno preceduto. E infatti nella costruzione di un periptero non si tratta d'altro che d'avere un tempio circondato da un colonnato o portico; ma il tempio stesso poi potrà avere qualunque delle forme finora descritte, o, in altre parole, potrà essere tanto un tempio *in antis*, come un prostilo o un anfiprostilo. Di qui abbiamo infatti una varietà nella pianta del periptero, che forse non ha attirato tutta l'attenzione che merita, e della quale anche Vitruvio

non fa punto cenno, come anche del resto le regole da lui stabilite per la erezione di questi templi non corrispondono che in minima parte ai monumenti conservati.

a) Il tempio circondato da colonnato può dunque essere anzitutto un tempio *in antis*, quale l'abbiamo descritto nel § 4. Un esempio ce lo offre uno tra i più antichi dei templi di Selinunte, di cui la fig. 21 dà la pianta. Esso giace vicino a due altri simili su una collina che si innalza nella parte occidentale della città. Il portico *D* è formato da sei colonne a ciascuno dei lati più brevi e 13 a ciascuno dei più lunghi; la cella è un tempio in *antis* con due colonne tra le estremità delle

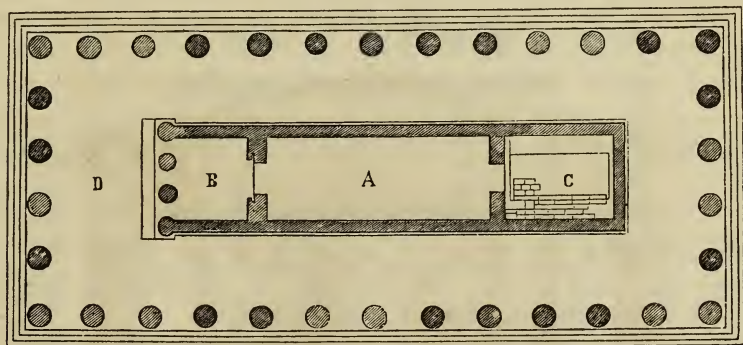



Fig. 21.

pareti, le quali però invece di finire come al solito in ante, assumono la forma di colonne. Attraversando queste colonne s'arriva nel pronao *B*, che è rialzato di due gradini; poi ancora un gradino più alto viene la cella propriamente detta, *A*, dalla quale infine si passa, salendo una scala di cinque gradini, nell'opistodomo *C*, che è chiuso da tutte l'altre parti, epperò non accessibile che dalla cella.

b) Il tempio *in antis* può aver le colonne dalle due parti brevi, come abbiamo visto nel tempio di Artemide Propilea ad Eleusi (fig. 15). Anche questa forma di tempio può essere circondata da colonne e diventare il nucleo di un periptero. Così è fatto il Tesêo (Θησεῖον), uno dei templi più belli e meglio conservati che si trovino in Atene (Vedi la pianta figura 22).

Questo tempio si trova sopra una piccola altura a nord-ovest dell'Acropoli, ed è assai probabilmente quel medesimo che gli Ateniesi consacrarono alla memoria del loro eroe nazionale Teseo, che colla sua apparizione nella battaglia di Maratona aveva loro procurato la vittoria. Non dimentichi di questo beneficio gli Ateniesi, più tardi, quando Ci-

mone ebbe conquistata l'isola di Schiro, decisero di trasportare di là ad Atene le ossa di Teseo e onorarle di sepoltura degna dell'eroe. La cosa ebbe infatti compimento per opera di Cimone figlio di Milziade nel primo anno della 76ma olimpiade (476 *a. C.*), e in quella occasione fu innalzato il tempio e, dal nome dell'eroe, chiamato *Theseion* (1). L'edifizio è di marmo pentelico; trentaquattro colonne del più bello stile dorico — il quale nell'Attica si era sviluppato a maggior libertà e leggerezza — circondano il tempio in modo che i lati più brevi hanno ciascuno sei colonne, e i più lunghi sedici. Il tempio stesso ha la forma di un doppio tempio *in antis;* nel mezzo sta la cella propriamente

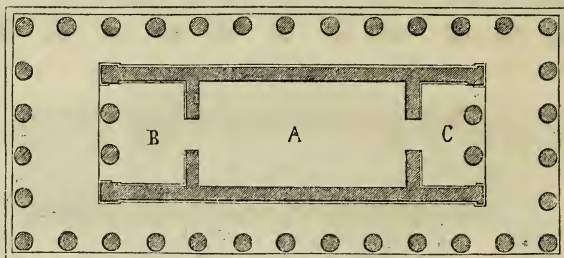



Fig. 22.

detta *A* (2), tra il pronao *B* ad oriente e l'opistodomo *C* ad occidente. Quest'ultimo corrisponde esattamente al pronao, formando esso pure un atrio aperto. Trabeazione e soffitto del peristilo portano traccie d'una ricca policromia, e il frontone e le metope erano riccamente adorne di bassorilievi. Questo tempio ha servito lungo tempo come chiesa cristiana, dedicata a S. Giorgio, ed è a questa circostanza ch'esso deve probabilmente in gran parte d'essere così ben conservato. Presentemente vi si conserva la raccolta delle antichità trovate in Atene.

c) Una forma successiva del periptero è quella dove il tempio circondato dal peristilo è un prostilo. È una forma più rara, a differenza di quella precedentemente descritta (sotto la lettera *b*) che è una delle più frequenti. Come esempio ci serve uno dei templi (tra i più antichi) che si trovano sul colle occidentale della città di Selinunte in Sicilia e del quale mostra la pianta la fig. 23. Nel centro del peristilo giace il tempio di forma allungata e fornito d'un atrio di quattro co-

---

(1) C'è anche una opinione recente, secondo la quale quell'edifizio sarebbe un tempio di Are.

(2) Ha internamente una larghezza di 20′ 4″ inglesi.

lonne; oltre la vera cella *A* troviamo un pronao *B* formato in modo particolare e un opistodomo *C* chiuso da muri da ogni parte.

d) La più perfetta forma del periptero si ha quando il tempio contenuto nel peristilo è un anfiprostilo — quella forma di tempio che abbiamo conosciuto (§ 8) come complemento del prostilo.

Rechiamo come esempio il tempio di Ἀθηνᾶ Παρθένος sull'acropoli di Atene (1), che deve essere considerato come una delle più perfette se non la più perfetta creazione dell'architettura greca. Consacrato alla suprema divinità tutelare di Atene e signora di tutta l'attica terra, esso occupava il posto principale sull'acropoli di Atene, e colla grandezza delle dimensioni, colla bellezza dell'esecuzione, colla pompa degli adornamenti artistici attestava la civiltà di quel popolo che allora colla politica del gran Pericle era nel suo maggior fiore. Sul posto medesimo dove una volta stava l'antico tempio della dea Atena, distrutto dai Per-

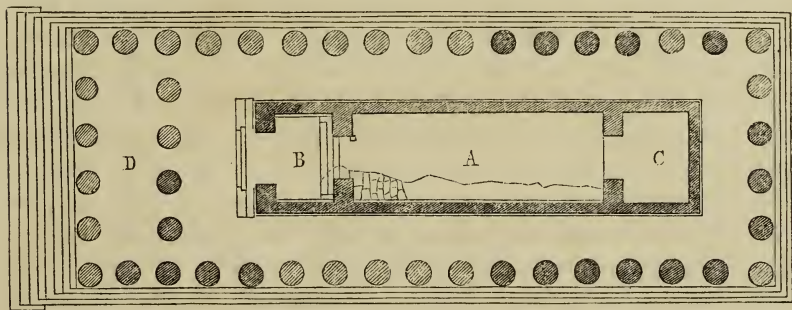



Fig. 23.

siani, innalzò Pericle il nuovo edifizio coll'opera degli architetti Ictino e Callicrate, i quali nel 438 *a. C.*, dopo dieci anni circa di lavoro, diedero compimento all'opera gigantesca. L'ornamento di figure ai frontispizi e alle metope fu fatto sotto la direzione e in parte certamente anche per mano di Fidia, che, legato di stretta amicizia con Pericle, occupava nel regno dell'arte una posizione simile a quella che l'amico suo teneva nel campo politico.

Il basamento è di pietra del Pireo, circondato tutt'attorno da tre alti gradini di marmo pentelico, e, misurato al gradino superiore, ha una lunghezza di 228 piedi e una larghezza di 101 $^1/_4$. Sopra questa base s'innalzava il periptero formato di quarantasei colonne doriche, otto ai lati più brevi, diciasette ai più lunghi (vedi la pianta fig. 24 e il prospetto fig. 25). L'architrave era ornato di insegne e iscrizioni votive in oro, mentre le metope del fregio portavano un più durevole ornamento

(1) Cfr. la pianta dell'Acropoli, fig. 52 *B*.

in bassorilievi aventi relazione ai miti di Atena e degli eroi ad essa congiunti. Nei frontispizi dominavano in sublime maestà le figure colle quali Fidia e i suoi scolari avevano magnificato due punti importanti del ciclo mitico della dea: da una parte era effigiata la nascita di Atena dal capo di Giove e il suo primo apparir tra gli Olimpî; dall'altra parte la gara tra Poseidone ed Atena, dalla quale quest'ultima era uscita vittoriosa, conquistando il diritto della suprema tutela e signoria sulla terra attica. Dappertutto ornamenti a colori in sapientissima misura temperavano il troppo vivace splendore del marmo pentelico di cui eran fatte non solamente le colonne e la trabeazione, ma anche le mura della cella e perfino le tegole del tetto.

Il Partenone essendo stato trasformato durante il medio evo in una chiesa cristiana (della quale Spon e Wheler poterono ancor vedere nel 1676 e più tardi descrissero la nicchia dell'altare (1), ch'era dalla parte che guarda ad oriente, e l'interna disposizione) s'era, come il tempio di Teseo, benissimo conservato. Ma nel 1687, quando i Veneziani con Morosini assediavano Atene, un fatale accidente mandò in rovina quell'edifizio unico nel suo genere. Gli assediati avevano trasformati i locali della cella in un magazzino di polvere, che colpito da una bomba nemica produsse una così violenta esplosione da atterrare quasi per intero, ad eccezione delle due fronti, quell'opera meravigliosa. In mezzo alla gravissima perdita è però da considerarsi come un gran favore della sorte, che i resti, per quanto scarsi e manchevoli possano apparire in confronto all'antica magnificenza, sono però sufficienti per poter tentare una ricostruzione in complesso abbastanza sicura. Ma ciò che è sopratutto ammirabile è il fatto, che ancora dalle rovine spira una altezza e dignità e bellezza tale che supera ogni descrizione: splendidissima prova della eccellenza dell'architettura greca, la quale fondandosi essenzialmente sulla simmetria di tutte le parti, sull'armonia delle proporzioni e insieme sulla perfetta esecuzione anche nei più minuti particolari, non sa perdere la sua potente efficacia anche senza l'attrattiva degli ornamenti meno duraturi, anche senza la imponente impressione che fa un edificio nella sua organica unità ed interezza, anche nella polvere e nelle rovine.

La ricostruzione ideale del tempio è sicura e non soggetta a dubbi quanto alla disposizione delle aree principali. Anche riguardo all'interno della cella e dell'opistodomo, dopo i molti tentativi di archeologi ed architetti, possono, crediamo, considerarsi come decisivi i risultamenti

---

(1) La parte inferiore di questa nicchia d'altare esiste tuttora.

ai quali è arrivato C. Bötticher, in seguito agli scavi da lui fatti nel principio dell'estate dell'anno 1862. La fig. 24 presenta la pianta del Partenone, secondo il disegno al quale è arrivato Ussing dietro l'esame di tutte le diverse opinioni — con che non è detto che noi ammettiamo questa restaurazione in tutte le sue particolarità, sebbene d'altra parte non possiamo qui esporre le opinioni nostre che discordano in alcuni singoli punti, e alle quali siamo giunti coll'esame e collo studio delle rovine stesse.

Dopo le colonne del peristilio *A* si trova una seconda linea di sei colonne, che formano l'atrio del pronao *B*. Il pronao s'alza di due gradini dal livello del peristilo, ed era un giorno destinato a custodire i preziosi doni votivi coi quali da vicino e da lontano era onorata la san-

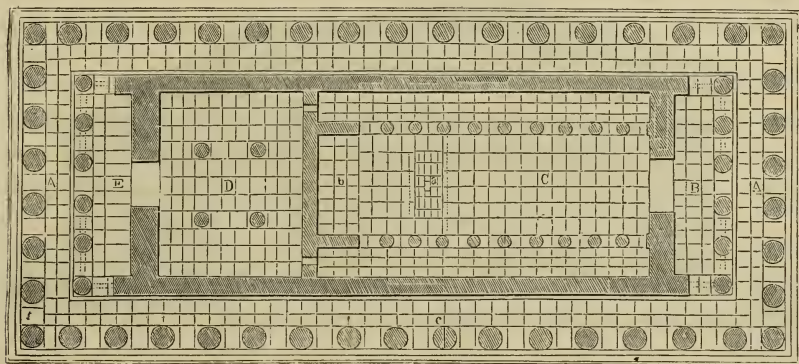



Fig. 24.

tità del tempio e della dea che l'abitava. Questi tesori erano qui in luogo sicuro, perchè tra le colonne erano fissati cancelli di ferro (1), che i Ταμίαι (amministratori dei beni del tempio) dovevano aver gran cura di tener chiusi, e che mentre erano un riparo, non impedivano però che quegli oggetti preziosi fossero visti ed ammirati dal di fuori. Una iscrizione ci ha conservato la lista degli oggetti qui conservati. Bötticher riaprì l'ingresso al pronao, ch'era chiuso da un muro di sei piedi di spessore appartenente all'apside di quella chiesa, in cui, come vedemmo, era stato trasformato il Partenone. Anche ornamenti di figure non mancavano a queste parti dell'edifizio. Cominciando dall'atrio e via seguitando tutt'intorno alla cella correva su pel fregio quella magnifica serie di figure, che rappresentava la processione delle feste panatenee, o,

(1) Bötticher scoprì in tutte le colonne del pronao e del postico, dal suolo andando in su fin sotto i capitelli, i buchi nei quali erano fissati i cancelli.

come Bötticher vorrebbe, i preparativi per quella processione. Questi bassorilievi, alti 3 piedi e 4 pollici, giravano per una lunghezza di 528 piedi, dei quali 456 furono scavati dalle rovine e da lord Elgin rapiti alla Grecia, insieme a tant'altre sculture dell'Acropoli, e trasportate in Inghilterra, dove ora sono esposte nel Museo Britannico; alcune parti del fregio scoperte più tardi sono invece conservate in Atene. Al di sopra dell'ingresso al pronao, e quindi alla cella propriamente detta, è con fino senso rappresentata una adunanza di Dei che guardano alle avvicinantisi schiere delle vergini e dei giovani. Aggruppati con semplicità e armonia, stanno quelli seduti sopra seggi; e si riconoscono tra loro le figure del dio Poseidone, dell'eroe Eretteo, della dea Afrodite

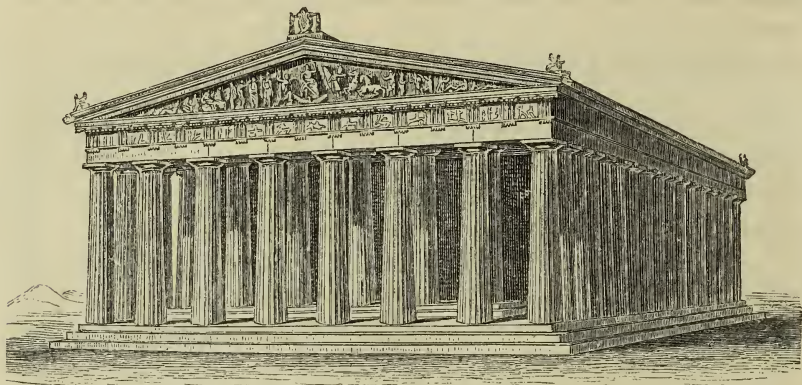



Fig. 25.

accanto a *Peitho* (la persuasione) e ad *Eros* (l'amore). Una gran porta conduce dal pronao alla vera cella, *C*, lunga cento piedi e perciò chiamata *Hekatompedon*. Due colonnati di nove colonne ciascuno dividevano questo spazio in tre navate, e al disopra di ciascun colonnato ne sorgeva un secondo d'ordine dorico, così che il tempio veniva ad aver come un piano superiore, al quale si saliva dalle navate laterali per mezzo di scale. All'estremità della stoa di mezzo, che noi dobbiamo rappresentarci come ipetrale (scoperta), stava, difeso da una barriera traversale e protetto da una tettoia, l'aureo ed eburneo ἄγαλμα (imagine) di Pallade Atena (*b*), e dinnanzi a questo il palco (*a*) della προεδρία (*praesidentia*, *sedis praerogativa dignitas*), del quale ancora si può riconoscere la posizione perchè indicata da un tratto di pavimento fabbricato con pietre del Pireo, mentre il resto è di lastre marmoree.

Quanto alla celebre statua di Atena eseguita dalla mano di Fidia, poche parole basteranno a darcene un'idea. Già la base era ornata con molta arte, ed eravi effigiata la nascita di Pandora oltre a venti figure

di dei; sopra questa base s'innalzava la statua della dea, alta ventisei braccia, in una posizione e con un portamento semplice ma maestoso. Il volto, il collo, le braccia, le mani e i piedi erano d'avorio; il vestito, che Fidia per sua buona ventura aveva fatto in modo da poter essere levato (1), era d'oro puro, e l'oro predominava anche nell'altre parti della figura. Al valore delle materie impiegate e alla imponente impressione complessiva s'aggiungeva la cura amorevolissima con cui quasi ogni singola parte era stata adornata di figure. L'elmo p. es. portava, accanto a molt'altre cose, una sfinge; lo scudo, che stava ai piedi della dea, rappresentava battaglie di giganti, nella sua parte interna, e battaglie di amazzoni al di fuori. Perfino sugli orli degli alti sandali era descritta la Centauromachia in numerose figure, tra le quali dicesi che fossero ritratti Pericle e lo stesso Fidia, ciò che più tardi diede occasione agli avversari del grande uomo di stato di sollevare contro di lui e contro l'artista amicissimo suo l'accusa di empietà.

Dietro la cella era l'opistodomo, *D*, locale chiuso e comunicante colla cella per mezzo di due porte, una all'estremità settentrionale, l'altra all'estremità meridionale della parete che divideva la cella dall'opistodomo. Nel levare i rottami si trovarono, nel 1862, traccie di queste porte, destinate unicamente al servizio degli impiegati addetti al tesoro. La soffitta dell'opistodomo era sostenuta da quattro colonne. Molti oggetti preziosi, documenti e *anatemi* (offerte votive) non destinati a pubblica mostra si trovavano qui sotto la custodia di appositi impiegati, ch'erano tenuti a render conto esatto di tutto ciò ch'era loro affidato. Una porta chiusa con doppio cancello metteva in comunicazione l'opistodomo coll'atrio posteriore, ch'era ornato da sei colonne e chiuso del pari da cancellate, epperò affatto simile al pronao e similmente destinato a servire per la esposizione di oggetti d'arte e doni votivi (*E*).

10. Alla descrizione del ναὸς περίπτερος, che abbiamo ora imparato a conoscere in tutte le sue varietà, aggiungeremo un cenno intorno al pseudoperiptero, che Vitruvio mette insieme al periptero. Come lo dimostra il nome stesso (Ψεῦδος, illusione, apparenza), si tratta qui di un tempio che è solo apparentemente, non di fatto, un periptero, ossia che pare abbia ma non ha uno *pteron* tutt'intorno. Lo *pteron* sappiamo che è quello sporto simile ad un'ala formato da trabeazione e soffitta che circonda da tutti i lati il tempio ed è sostenuto da colonne libere. Ora può

(1) Menone, un artista di secondo ordine e strumento dei nemici di Pericle, aveva accusato Fidia d'aver tenuto per sè una parte dell'oro che gli era stato dato pel vestito di Atena; ma questo potendo essere levato, se ne verificò il peso, e fu provata la falsità dell'accusa. *N. d. T.*

avvenire che manchi lo *pteron*, pur restando trabeazione e tettoia; in tal caso queste non formano più uno sporto libero intorno alla cella, ossia non sono più sostenute da colonne libere, ma da una vera muraglia, alla quale però sono applicate semicolonne, oppure, in sostituzione e come modificazione delle colonne, pilastri. L'architettura dei Greci, che si fondava sulla verità, ha fatto rarissimo uso di questa forma di tempio; più spesso l'adottarono i Romani (cfr. § 63). Noi conosciamo bensì un tempio greco che si potrebbe citare come esempio del pseudoperiptero; ma è un caso dove si è ricorsi a questo modo di costruzione non già per evocare la falsa apparenza o illusione di un edifizio cinto da colonne, ma perchè diventava una necessità, avuto riguardo alle notevoli dimensioni del fabbricato e alla qualità dei materiali impiegati. Questo edifizio si trovava ad Agrigento. Agrigento « la città regina, amante della pompa, di tutte la più bella », come Pindaro canta, era stata fondata in principio del sesto secolo da Gela, colonia dorica, sulla costa meridionale della Sicilia, e in poco tempo pel favore della situazione come per la fertilità del suolo si era innalzata a tal grado di benessere e di cultura di arti, che i numerosi avanzi dell'antico splendore oggi ancora possono essere annoverati insieme con quelli di Selinunte fra i più bei modelli dello stile più antico d'architettura dorica. Tra le antichità d'Agrigento adunque, non lontano dai due templi ben conservati che comunemente son detti di Giunone e della Concordia, si sono trovati i muri principali di un tempio colossale ch'era dedicato a Giove. Pare che a compirlo non mancasse più che il tetto quando gli Agrigentini furono vinti dai Cartaginesi (ol. 93, 3 = 406 *a. C.*). Diodoro, che ci ha lasciato una descrizione particolareggiata di questo tempio coll'indicazione delle misure, ammirava ancora, secoli dopo, la grandiosità delle sue rovine. Infatti il tempio, secondo misure recentemente fatte, ha, includendo la gradinata, una lunghezza di piedi 359 e una larghezza di 175 1/2; l'altezza, calcolata sui frammenti trovati di colonne e della trabeazione, doveva essere alla cima del frontispizio di 120 piedi. L'area di questo tempio era dunque quasi tre volte quella del Partenone. Ma le colonne, che da sole raggiungevano un'altezza di quasi 62 piedi, erano così discoste l'una dall'altra, che se si avesse dovuto sovrapporvi i soliti pezzi liberi d'architrave, questi avrebbero dovuto essere enormi blocchi di pietra di quasi ventisei piedi di lunghezza e più che dieci di spessore; e non era possibile il far uso per quello scopo di massi di pietra così colossali, per la qualità del materiale che gli Agrigentini dovevano adoperare nelle loro fabbriche: il quale non era marmo, ma una specie di calcare conchilifero non troppo duro e piuttosto friabile, che col tempo acquista bensì una certa durezza e consistenza, ma che non può asso-

lutamente essere utilizzato per coprire aperture libere e molto estese. Gli Agrigentini si videro pertanto costretti a innalzare tra le colonne solidi muri fino all'altezza della trabeazione, e sopra questi poi comporre l'architrave e il fregio con blocchi di pietra meno lunghi. Così anzichè da un colonnato libero il tempio era chiuso da un muro, dal quale sporgevano mezze colonne all'esterno e pilastri ai luoghi corrispondenti nell'interno. Da qual parte l'interno ricevesse la luce, se cioè dall'alto per costruzione ipetrale, come è probabilissimo, o invece (come vorrebbero alcuni archeologi, ma senza l'appoggio di troppo buone ragioni) per mezzo di finestre aperte nelle parti superiori dei muri esterni tra colonna e colonna, è quistione che non si può sciogliere in modo decisivo. La cella è di forma allungata e stretta, il che ritorna spesso nei monumenti siciliani (cfr. fig. 21 e 23), e le pareti della medesima erano similmente ornate di pilastri. Come fosse disposta la porta è incerto, a cagione dell'insolito numero dispari di colonne (sono sette) che troviamo alla facciata. Kockerell suppone due porte laterali nella facciata in luogo di una sola in mezzo. Un dotto nativo del paese, Politi, ammette invece una sola gran porta nel mezzo, ma divisa in due ingressi per mezzo di un pilastro con una figura colossale di gigante (1).

11. Nel descrivere il Partenone abbiamo osservato come la parte media della cella fosse aperta verso la vôlta del cielo. Questo ci conduce alla considerazione di una forma di tempio assai importante e, nel caso di fabbriche grandiose, spesso adottata, che Vitruvio chiama ipetro (ὕπαιθρος). Egli la descrive — non teniamo conto delle prescrizioni sue intorno al numero delle colonne, e simili, le quali qui, come il più delle volte, non vanno d'accordo coi monumenti greci — colle seguenti parole: « Nell'interno (nella cella) sono colonnati, con doppia fila di colonne l'una sopra l'altra, staccate dalle pareti così da potersi girare intorno, come nei portici esterni. Solamente la navata di mezzo è a cielo scoperto e senza tetto, e vi sono porte da tutte due le parti così nel prodomo come nell'opistodomo. Modelli di questa specie non si trovano in Roma, ma bensì in Atene il tempio a otto colonne di Minerva e quello a dieci colonne di Giove Olimpico ». — Pel tempio a otto colonne di Minerva è

---

(1) Una figura siffatta è ancora conservata; essa consiste di parecchi enormi blocchi di pietra che furono trovati fra le ruine del tempio e quindi ricomposti sul suolo, così che ora la figura è intera. Generalmente si ammette che tutta una serie di figure simili sostenesse il tetto della cella; contro questa opinione però sta il fatto che mancano altri frammenti all'infuori degli accennati — a me per lo meno non è mai occorso di trovarne durante il mio soggiorno piuttosto prolungato in Girgenti.

da intendersi il Partenone; del tempio di Giove Olimpico ci occorrerà di parlare quando saremo alla descrizione dei templi romani.

Noi tralasciamo qui di addentrarci nella contesa letteraria sulla esistenza o meno di siffatti templi ipetrali, e ci accostiamo decisamente alla opinione di C. Bötticher, tenendo per fermo che abbiano esistito. Anche facendo astrazione dal fatto che pel culto reso a certe divinità erano necessari luoghi scoperti, la natura stessa di grandi fabbriche mancanti di finestre, e dove le porte, anche grandi, sarebbero state insufficienti a rischiarare l'interno, doveva condurre all'idea di uno spazio medio scoperto: e vi doveva condurre tanto più facilmente, in quanto che la corte scoperta della casa, l'ordinamento della quale tanto spesso s'accorda con quello del tempio, offriva un esempio molto famigliare. Dunque la necessità tecnica è in completo accordo colla espressa informazione di Vitruvio; ed anche l'esame di monumenti schiettamente greci conferma pienamente la costruzione assai bene ideata di templi ipetrali; anzi si arriva fino a distinguere diverse specie e forme dell'*ipetro*, le quali mostrano, che questa maniera di costruzione fu dovuta adottare assai presto per certe necessità del culto, e che poi fu variamente modificata a seconda delle diverse forme e dimensioni dei templi. La forma più semplice dell'ipetro è quella che abbiamo trovata nel piccolo tempio del monte Oca (fig. 6), dove la stretta apertura del tetto era probabilmente richiesta dalla natura atmosferico-celeste delle divinità ivi onorate, Giove ed Era. Esempi più numerosi di celle ipetrali si trovano nei templi che appartengono alle specie del periptero (1).

Tra questi facciamo anzitutto oggetto del nostro studio il tempio di Apollo Epicurio presso Figalia in Arcadia. Sul fianco di una delle catene di monti che in ampio cerchio circondano la città di Figalia trovasi un luogo chiamato Basse. Qui, quasi sulla cima del monte Cotilio, si trovano le rovine di un tempio che, meno qualche piccola differenza riguardo alle distanze e riguardo alla qualità del materiale, pare corrispondere pienamente col tempio di Apollo Epicurio descritto da Pausania. Secondo questo autore il tempio fu eretto da Ictino, l'architetto del Partenone, e fra i templi del Peloponneso non era superato in bellezza che dal tempio di Atena Alea a Tegea; la quale osservazione ha per noi tanto maggior valore in quanto che Pausania non dà che in casi assai rari il suo giudizio intorno alla bellezza e al merito artistico

(1) Questa è anche la ragione perchè noi introduciamo qui lo studio dell'*ipetro*, abbandonando la classificazione di Vitruvio, basata sulla diversa qualità del colonnato esterno. Non si può arrivare a farsi un'imagine abbastanza chiara d'una gran parte dei templi peristili, se prima non è spiegato il concetto dell'*ipetro*.

degli edifizi da lui nominati. I resti del tempio, che furono per la prima volta accuratamente studiati nel 1818, confermano il giudizio di Pausania, benchè una gran parte dell'edifizio sia stata a bello studio distrutta, probabilmente per cavarne le spranghe di bronzo colle quali le pietre erano insieme commesse. Tuttavia si può tentare la ricostruzione con sufficiente sicurezza. La pianta (fig. 26) ci mostra il portico *AA* di 38 colonne, sei per facciata e quindici per fianco (includendo le colonne d'angolo alle facciate), quasi tutte ancora ritte. Il pronao *B* è formato dalle pareti della cella e da due colonne *in antis*. La cella consta di uno spazio coperto *D*, e di uno scoperto *C*, che è rinchiuso dai pilastri alle pareti, assai sporgenti. I pilastri hanno dinanzi la forma di semi-colonne joniche, e portano sui capitelli un fregio, sul quale sono rappresentate in bellissimi bassorilievi battaglie di Amazoni. La parte centrale di questo spazio era superiormente aperta, e formava quasi una corte circondata da nicchie simili a cappelle, le quali essendo protette dal fregio sovrapposto servivano forse per l'esposizione di doni votivi. La parte posteriore della cella, *D*, era coperta da una soffitta sostenuta da due degli accennati pilastri (che però sporgevano obliquamente dalla parete) e da un'unica colonna *a*, che ci offre il modello più semplice della colonna d'ordine corinzio. Dietro a questa stava, secondo l'opinione di Blouet, la statua della divinità, *b*. Nella parete posteriore della cella non pare che fosse aperta alcuna porta; parrebbe invece che una porta al punto *c* conducesse nel portico laterale. Contiguo alla cella era l'opistodomo *E*, formato dalle pareti prolungate della cella medesima e da due colonne *in antis*. Si nota come una particolarità singolare di questo tempio, che esso, probabilmente per necessità topografica, non ha la facciata principale rivolta ad oriente, ma quasi affatto a settentrione.

Fig. 26.

Ancor più esattamente corrisponde alla descrizione che dell'ipetro dà Vitruvio un tempio che si è conservato a Pesto nella Magna Grecia. Tra

le rovine che là si trovano, e che si fanno ammirare per la gravità e nobile semplicità dello stile dorico più antico, eccellono quelle d'un tempio, che a cagione della sua grandezza si considera come il tempio principale della città, e si crede perciò che fosse dedicato al dio patrono della medesima, Posidone. È un periptero con sei colonne di fronte e quattordici di fianco. La cella così alla facciata anteriore come alla posteriore ha due colonne *in antis*. Passato il pronao s'entra nella cella, ai due lati della quale s'elevano i doppi colonnati (l'uno sovrapposto all'altro) come li abbiam visti descritti da Vitruvio. Alla parete posteriore

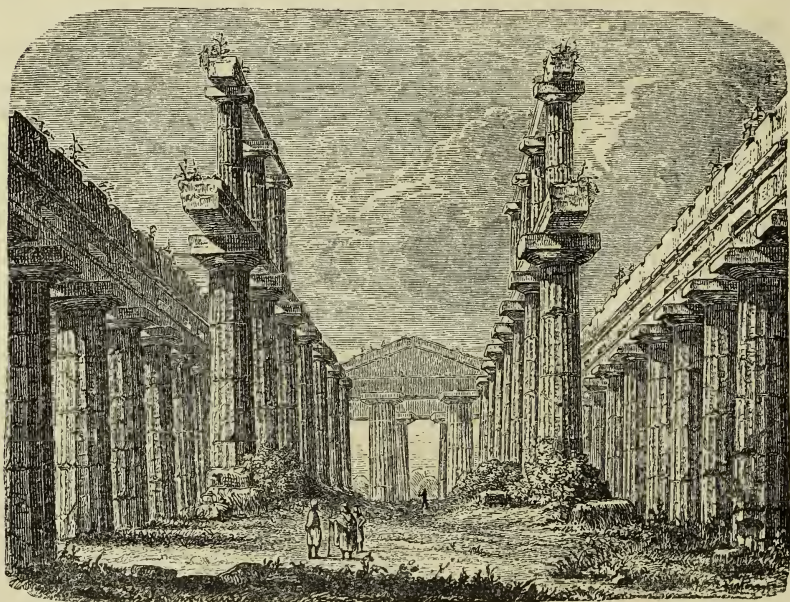



Fig. 27.

della cella si trovano le scale ancora chiaramente riconoscibili ed anzi servibili che conducono all'ὑπερῷον, cioè alle gallerie dei colonnati superiori. Tra le scale c'è la porta di comunicazione coll'opistodomo. La fig. 27 rappresenta l'interno del tempio nel suo stato attuale. Ha una lunghezza di piedi 193 e una larghezza di 81 $^1/_2$.

Citeremo da ultimo il tempio di Giove ad Olimpia. Tra le ruine di quel luogo sacro, che, sparse per la bella pianura dell'Alfeo, stanno a render testimonianza dell'antico splendore di quel centro di vita greca, s'erano già da lungo tempo osservati certi avanzi, che si distinguono per la miglior qualità del materiale da tutte le altre macerie consistenti per la massima parte di mattoni. Una spedizione scientifica

mandata dalla Francia, dopo la liberazione della Grecia dal giogo dei Turchi, perchè investigasse e descrivesse la penisola greca, intraprese in quel punto più esatte ricerche, e da queste risultò che in quelle rovine noi abbiamo veramente gli avanzi del tempio una volta tanto celebrato di Giove olimpico, e che, malgrado la condizione triste e frammentaria in cui quelli si trovano, è pur sempre possibile di cavarne un'idea sufficiente, almeno nelle linee principali, di quel santuario, il quale una volta conteneva l'imagine più sublime del padre degli dei e degli uomini, e formava l'orgoglio e la gioia dell'intero popolo greco. Che i Greci convenissero colà ad epoche ed intervalli determinati per assistere alla presenza stessa, per dir così, del dio alle sacre feste e ai giuochi istituiti in onore di lui; e che in questi giuochi si spiegasse, direi quasi, il fiore della greca gioventù in tutta la sua bellezza, forza e destrezza — tutto questo noi possiamo supporre già noto al lettore; la descrizione dei giuochi stessi sarà argomento da trattarsi più avanti.

Qui noi non ci occupiamo che del tempio, il quale può dirsi non sia stato superato in perfezione artistica se non dal Partenone, e che nella statua di Giove, lavoro di Fidia, possedeva l'unica imagine che potesse raggiungere e in certi punti fors'anche superare la gloria dell'*Athena Parthenos*.

« La costruzione del tempio » dice Pausania (V. 10) nel suo semplice modo di descrivere « è dorica: quanto alla parte esterna essa è un peristilo. È stato fabbricato con una pietra porosa che si trova sul luogo. La sua altezza, calcolata fino alla cima del frontispizio, è di 68 piedi, la larghezza 95, la lunghezza 230. L'architetto fu Libone, del paese stesso. Le tegole del tetto non sono di terra cotta, ma di marmo pentelico lavorato alla maniera delle tegole cotte. Su ciascuno degli angoli del tetto c'è un lebete indorato, e sulla cima dell'uno e dell'altro frontispizio una figura della *Nike* (vittoria), essa pure indorata ». L'occasione della fabbrica del tempio fu una vittoria riportata dagli Olimpî sugli abitanti della vicina città di Pisa (Ol. 52); ma il suo compimento per mano di Fidia e de' suoi scolari, che ornarono di scolture le metope e i frontispizi, non cade che nella 86ª olimpiade. Del colonnato esterno *a* (cfr. la pianta fig. 28) non si sono conservate che nove colonne, in diversi posti; restano inoltre parti dei muri della cella colle ante, tra le quali così davanti come di dietro si trovavano due colonne. Nel pronao *b*, dopo levato un più recente lastricato romano di marmo variegato e d'alabastro orientale, si è trovato un mosaico rozzamente composto con ciottoli dell'Alfeo in modo da rappresentare divinità marine. Era l'antico ornamento del suolo. Là vicino si trovava la base d'una statua di cui parla anche Pausania; e noi sappiamo già che nei pronai si colloca-

vano spesso statue come oggetti d'ornamento. Nella cella si distinguono diverse parti: lo spazio di mezzo *c* era scoperto, e chiuso d'ambo le parti con colonnati a due piani; attiguo a questo è un altro spazio minore e coperto, *d*, nel quale era la statua del dio. Giove era rappresentato seduto su un trono; e già questo ci è descritto come un lavoro fatto con grandissima arte, in legno di cedro intarsiato d'ebano e riccamente adorno di pietre preziose e bassorilievi. Anche la base era ricca d'ornamenti. E corrispondentemente magnifica era poi la statua stessa: il volto, il petto, quella parte del tronco, che restava nuda, e i piedi

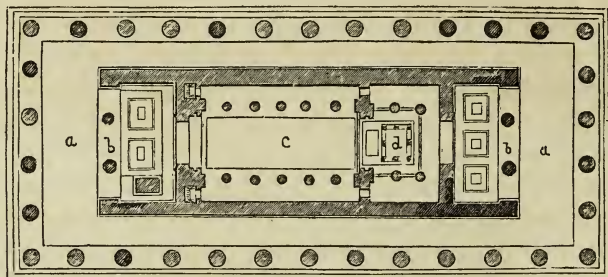



Fig. 28.

erano d'avorio; gli occhi erano forse due gemme incastonate; i ricci del capo e della barba fatti d'oro massiccio. Anche la statua della Nike che il dio portava nella sua destra era d'oro, mentre lo scettro che riposava nell'altra mano protesa era una composizione di diversi metalli nobili. Anche il vestimento che copriva la parte inferiore del corpo era d'oro e tutto coperto di fiori fattici probabilmente con lavoro di smalto. Ma tutta questa ricchezza di preziosissimi materiali era poi superata dall'espressione di potenza e grandezza che spirava dalla figura stessa, nella quale Fidia volle incorporare il dio vivente nella coscienza di ciascun greco come è descritto in quei bellissimi versi dell'Iliade (I, 528):

> Disse; e il gran figlio di Saturno i neri
> Sopraccigli inchinò. Su l'immortale
> Capo del sire le divine chiome
> Ondeggiaro, e tremonne il vasto Olimpo.

Si credeva di veder lui stesso potente e sublime, eppure nel tempo stesso clemente e propenso ad esaudire il devoto ammiratore. Forse era questa la più perfetta manifestazione della divinità che i Greci potessero afferrare ed intendere, ed era perciò come una mira a cui ogni animo anelava, a tale che non aver visto il Giove olimpico si considerava come una sventura.

La statua aveva un'altezza di 40 piedi, e in proporzione alle circostanti dimensioni pare che fosse anche troppo colossale, tanto che già gli stessi Greci facevano la osservazione che se il dio si fosse alzato in piedi avrebbe mandato in pezzi il tetto sovrastante. Ai due lati dello spazio destinato per la statua si trovavano le scale che conducevano

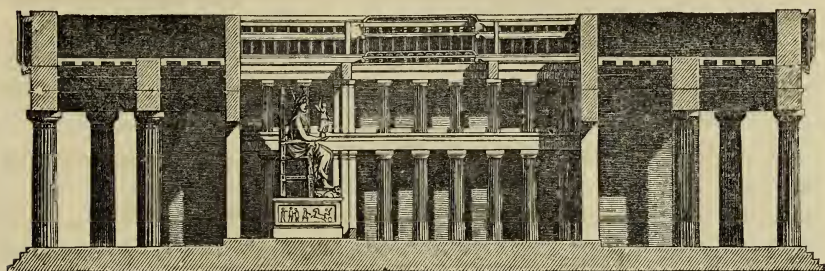



Fig. 29.

alla galleria superiore; queste erano probabilmente accessibili ai visitatori onde facilitare una contemplazione più completa e minuta della statua e di tutti i singoli ornamenti. Dinanzi alla statua stessa si è

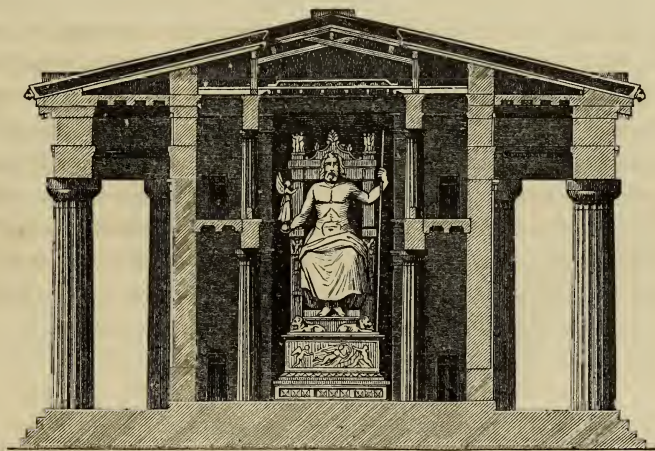



Fig. 30.

scoperto un pezzo di pavimento lastricato di marmo nero, che in singolar modo si accorda con una osservazione di Pausania: egli nota che il pavimento dinanzi alla statua non era lastricato di pietre bianche, ma bensì di marmo nero, e che questo tratto era poi chiuso intorno da un parapetto di bianco marmo di Paro. Nella cavità che ne ririsultava era versato dell'olio che doveva preservare l'avorio della statua

contro gli effetti della naturale umidità del terreno: per la statua di Atena sull'Acropoli (continua sempre Pausania) era al contrario vantaggiosa la evaporazione dell'acqua, a cagione della gran siccità dell'aria in quella località.

Alla parete posteriore della cella, infine, era attiguo l'opistodomo, che colle sue colonne *in antis* s'apriva sul portico esterno. Per maggior chiarezza diamo nella fig. 29 la sezione del tempio nel senso della lunghezza, e nella fig. 30, e in proporzioni alquanto maggiori, la sezione trasversale (1).

12. Col periptero o tempio circondato da un colonnato, l'architettura templare greca ha veramente raggiunta la sua ultima perfezione e il suo compimento finale. Questa forma aveva, è vero, l'attrattiva di una grande varietà per la diversa conformazione dell'interno tempio come tempio *in antis*, o prostilo, o anfiprostilo e per la diversa distribuzione degli interni locali; ma il concetto di tempio circondato da colonnato è comune a tutte queste varietà. Però il colonnato stesso che circonda la cella può essere amplificato. Così avviene p. es. quando invece d'una sola fila si mette una doppia fila di colonne intorno al tempio, così da averne un doppio portico, un doppio πτερόν. Questa forma chiamavano i Greci con piena coerenza ναὸς δίπτερος (2), tempio a doppio *pteron*. « Il diptero » dice Vitruvio « ha otto colonne così alla fronte anteriore come alla posteriore; ma intorno alla cella ha una doppia fila di colonne. Di questa forma è il tempio di Quirino, d'ordine dorico, e il tempio di Diana ad Efeso, d'ordine jonico, fatto da Ctesifonte ». La prescrizione di Vitruvio non coincide, come avviene assai spesso, coi monumenti conservati, dappoichè s'hanno esempi non solo delle otto da lui prescritte, ma anche di dieci colonne alle facciate. Quanto ai due esempi ch'egli cita, il tempio di Quirino era in Roma, dove l'aveva eretto Augusto; il secondo era veramente uno dei più splendidi modelli di questa forma di tempio, la quale pare che sia stata specialmente adottata dai Greci

---

(1) Nella prima edizione di quest'opera queste due sezioni del tempio di Giove in Olimpia erano disegnate secondo le indicazioni di Blouet. Nelle edizioni posteriori tutti e due i disegni sono stati corretti, per bontà del sig. prof. Lohde, dietro la ricostruzione ideale fatta da Bötticher del tempio ipetrale di Pesto.

(2) Per compire la citazione dei nomi dei templi greci in riguardo alla pianta aggiungiamo qui che possono essere denominati anche secondo il numero delle colonne alle facciate. Così si diceva tetrastilo un tempio che avea quattro colonne di facciata (vedi sopra fig. 16-19); un esastilo ne aveva sei (vedi fig. 21-23); il Partenone colle sue otto colonne era un ottastilo (vedi fig. 24 e 25); decastilo, ossia a dieci colonne, era il tempio di Apollo a Mileto; e il *tempio di consacrazione* (μέγαρον, v. § 14 *c*) di Eleusi pel suo atrio a dodici colonne era detto un dodecastilo (cfr. fig. 39).

delle colonie asiatiche, che, come è noto, erano in massimo grado amanti della pompa e del fasto.

Il tempio di Artemide efesia, già molto antico (cfr. § 2), è considerato come uno di quegli edifizi nei quali lo stile jonico (§ 4) si è primamente manifestato in tutta la sua perfezione ed è stato adoperato in proporzioni colossali. Più tardi fu abbellito con splendidi lavori complementari, senza che ne fosse mutata però, a quanto pare, la primitiva struttura; e per lungo tempo ebbe il vanto d'essere il modello più perfetto del ricco jonico stile, e come tale era annoverato dagli antichi stessi tra le sette meraviglie del mondo. Scavi recenti fatti per opera d'inglesi hanno messo al giorno degli avanzi del famoso edifizio; ma questi non sono ancora stati descritti. Noi rinunciamo quindi a entrar più addentro nella descrizione delle singole parti, benchè del resto anche colla semplice scorta delle notizie che abbiamo dagli antichi non sarebbe difficile di ricostruirselo con sufficiente probabilità d'accostarsi al vero. Diamo invece nella fig. 31 la pianta di un tempio che in grandezza e pompa poteva gareggiare con quello d'Artemide efesia, e non è meno importante o notevole come un esempio del diptero. È il tempio di Apollo Didimeo a Mileto. Mileto era una delle più fiorenti e importanti colonie greche dell'Asia Minore. Abitata in antico tempo dai Carî, quella città era poi stata, secondo la tradizione, occupata da Cretesi; scelta poi dagli Jonî per fondarvi una colonia, era stata da questi molto ingrandita e sollevata al grado d'una delle più importanti città marittime e commerciali, sicchè mandava le sue navi per tutto il Mediterraneo ed anche oltre le colonne d'Ercole, ed estendeva il suo commercio anche nel Ponto Eusino. I nomi dei filosofi Talete e Anassimandro e quelli degli storici Cadmo ed Ecateo provano che al fiorire del commercio andava compagna la cultura scientifica; e che lo stesso debba dirsi dell'arti belle, e soprattutto dell'archi-

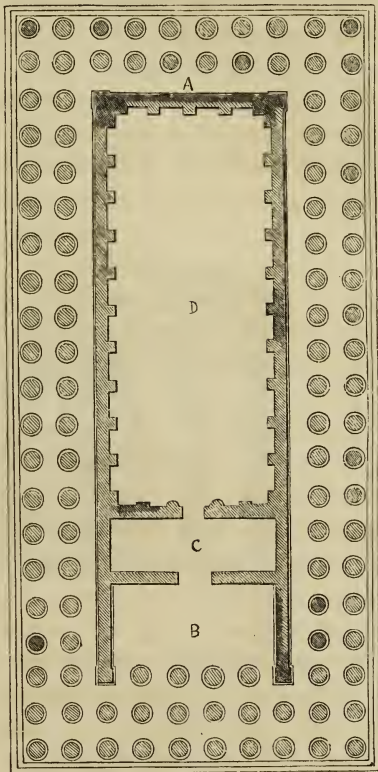



Fig. 31.

tettura, lo attestano più che tutto gli avanzi del tempio una volta famoso di Apollo. Prima che questo sorgesse aveva già esistito in quel luogo un tempio d'Apollo, attinente a un culto antichissimo congiunto con oracoli, e trasportatovi dalla prima immigrazione cretese; il servizio divino v'era, pure da tempo antichissimo, esercitato dalla famiglia dei Branchidi. Ora questo tempio più antico andò in rovina quando Mileto fu distrutta dai Persiani nel terzo anno della 71ma olimpiade; ma dopo che i Milesî ebbero riguadagnata la loro indipendenza, il tempio d'Apollo fu riedificato con novella magnificenza per opera degli architetti milesî Peonio e Dafni; non pare però che fosse mai condotto a termine del tutto. Il piano era assai grandioso; la facciata, a dieci colonne, era di quasi due terzi più lunga di quella del Partenone; le colonne con un diametro di sei piedi e un quarto si elevavano ad una altezza di 63 piedi, ed erano d'una

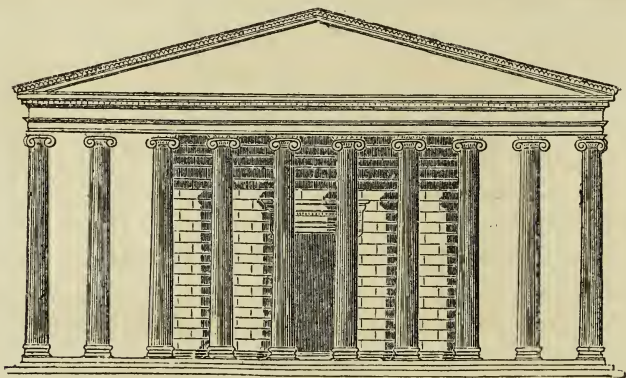



Fig. 32.

forma più snella che non fossero quelle dell'Artemisio ad Efeso e d'altri templi jonici. E in armonia colle colonne anche la trabeazione era più leggera e gentile, come si vede dal prospetto della facciata, fig. 32. Passando pel doppio porticato (fig. 31 *A*) si arriva prima nel pronao *B*, che è diviso dal peristilo per mezzo di quattro colonne *in antis*, e alle pareti del quale sono applicati pilastri coronati da capitelli corinzi d'assai ricca forma. Attraversato poi un altro stretto spazio *C*, che forse serviva per custodirvi oggetti preziosi se pur non conteneva scale, si arrivava nella cella *D* la quale probabilmente era scoperta nel mezzo e circondata da colonnati e portici. Pare che il tempio non avesse un opistodomo chiuso da muri.

13. Se il diptero è una amplificazione del periptero, il pseudodiptero (col quale è esaurita la classe vitruviana dei templi a cella quadran-

golare) è una specie di conciliazione tra il periptero e il diptero; tanto che Vitruvio innesta la descrizione del pseudodiptero tra quella del periptero e quella del diptero. Il nome è da spiegarsi in un modo simile a quello del pseudoperiptero: si tratta cioè d'un tempio che pare un diptero senza esserlo veramente; ossia il pseudodiptero pare che abbia due portici a colonne, ma in fatto non li ha; o con altre parole, gli si è data una conformazione e disposizione esterna come se dovesse diventare un diptero, ma si è poi tralasciato il secondo colonnato, che girerebbe tra il colonnato esterno e le pareti della cella. « Il pseudodiptero » dice Vitruvio « è così disposto che alla fronte e al postico abbia otto colonne, e ai lati, comprese le colonne d'angolo, quindici. Le pareti della cella poi, così alla fronte come al postico sono contrapposte alle sole quattro colonne di mezzo. Così lo spazio tra le pareti della cella e i colonnati laterali sarà della larghezza di due intercolonnî più un diametro inferiore

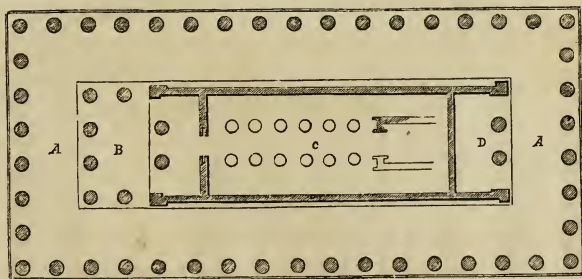



Fig. 33.

di colonna ». Si vede che questa forma di tempio che si vuole trovata da Ermogene ai tempi di Alessandro Magno, e che Vitruvio loda singolarmente per l'effetto ottico e il risparmio del colonnato interno, non è nel fatto che un *quid medium* tra il diptero e il periptero. Ha comune col periptero di non aver che una sola fila di colonne tutt'intorno alla cella; ha comune col diptero che il porticato risultante è tanto largo che vi troverebbe posto un secondo ordine di colonne. È quindi probabile che anche prima di Ermogene si sia arrivati a questo tipo: sta almeno il fatto che a Selinunte n'abbiamo un esempio nel più grande dei templi che si trovano sulla collina orientale della città. Come tutti gli altri edifizi selinuntini esso è edificato in stile dorico, benchè tuttavia già mostri una leggerezza di proporzioni che sta più vicina alle forme attiche. La fig. 33 ne dà la pianta. Il portico a colonne *A* che gira intorno al tempio ha appunto la larghezza di due intercolonnî e d'un diametro inferiore di colonna. Il pronao *B* è formato dalle ante sporgenti della

cella e da sei colonne isolate. La cella *C* pare fosse scoperta e munita di portici a colonne; dietro a questa sta l'opistodomo *D*.

Dei templi d'ordine jonico ce n'era un certo numero edificati secondo questo principio; anzi quell'Ermogene che Vitruvio dice inventore del pseudodiptero è quel medesimo architetto che trattò scientificamente e ridusse a sistema lo stile jonico, opponendolo allo stile dorico, al quale egli rimproverava parecchie irregolarità. Il tempio di Artemide Leucofrine, a Magnesia sulle sponde del Meandro, uno degli esempi di pseudodiptero citati da Vitruvio, era d'ordine jonico, come provarono gli avanzi che si sono scoperti. Probabilmente era jonico anche l'altro citato da Vitruvio, il tempio di Apollo ad Alabanda, patria di Ermogene. Noi recheremo come esempio del pseudodiptero d'ordine jonico il tempio della città di Afrodisia nella Caria, edificato nei primi tempi dell'impero. Le ruine di questo tempio sono tra le meglio conservate. La città di Afrodisia, come lo dice il nome stesso sostituito al più antico di Ninoe, venerava come sua divinità tutelare Afrodite, e ne celebrava il culto, come in generale avveniva spesso nell'Asia Minore, con gran pompa e non scevro da influenze di affini culti asiatici. Non è quindi improbabile che il tempio del quale furono colà trovate le rovine fosse consacrato ad Afrodite. Esso è di grandi dimensioni, ed ha proporzioni leggere e aggradevoli, che corrisponderebbero benissimo al culto al quale crediamo fosse destinato. La fig. 34 mostra la pianta del tempio (1) che si divideva in un portico *A*, un pronao *B* ed una cella *CD*; la fig. 35 offre invece il prospetto della facciata, bellissima per leggerezza e grazia di proporzioni. Una particolarità notevole sono quelle tavolette ai fusti delle colonne, fatte coll'interruzione delle scanalature, e sulle quali si leggono greche iscrizioni dedicatorie.

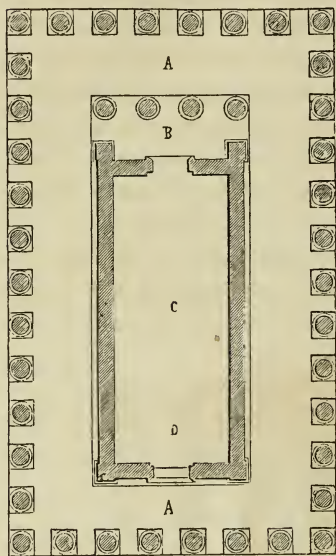



Fig. 34.

14. Finora noi abbiamo sempre trovato come forma fondamentale di tutte le diverse specie anche tra loro diversissime di templi la cella

(1) La larghezza interna della cella importa circa 22′ 6″ ingl.

quadrangolare come casa del dio, alla quale s'aggiunse in maniere assai varie l'ornamento delle colonne, mentre essa stessa poi per ragioni riguardanti il culto si divideva in pronao, cella (nel senso più ristretto) e opistodomo. Questa è anche nel fatto la forma predominante nei templi greci, e adottata generalmente anche pei tempietti o cappelle (ναΐσκοι).

Occorrono tuttavia anche casi isolati in cui la forma del tempio si stacca da questo tipo generale. Prima di tutto può essere una semplice differenza di forma, come nei templi rotondi. Altre volte invece sono ragioni attinenti al culto stesso che rendono necessaria una diversa disposizione dei locali interni, come nei templi doppi, o anche del piano generale, come nei templi per le consacrazioni.

a) Pel tempio rotondo basterà un brevissimo cenno. Vitruvio ne parla bensì nella sua rivista delle diverse forme di templi, ma senza

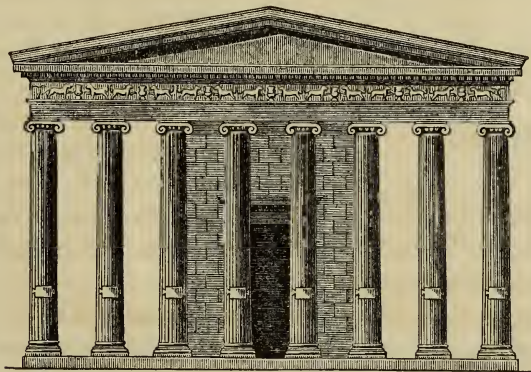



Fig. 35.

appoggiarsi ad esempi greci, come aveva fatto per tutti quelli fin qui considerati. E per verità, per quanto è a nostra cognizione, più non esistono esempi di templi greci rotondi, colla sola eccezione del Tolo di Policleto nel santuario di Asclepio presso Epidauro, del quale sono ancora conservati i muri fondamentali e frammenti del *geison*. Dalle testimonianze scritte dell'antichità è però provata l'esistenza di alcuni altri edifizi simili. Così p. es. sull'agora di Sparta non lungi dalla Σκιάς (luogo coperto per adunanze popolari) esisteva un edifizio di forma circolare, colle statue di Giove e Afrodite, che là erano venerati sotto il nome di « Olimpî » (Pausania III, 12, 11). Indizio di forma circolare è anche l'espressione Θόλος che Pausania adopera per indicare l'edifizio presso il Buleuterio in Atene, dove i pritani solevano far sacrifici. Là dentro si trovano piccole imagini d'argento, non che le statue degli eroi patroni delle singole φυλαί. Anche alcuni templi a Platea e a Delfo sembrano

aver avuto forma rotonda, benchè nessuna notizia più precisa riguardo alla loro struttura sia giunta fino a noi. Un edifizio circolare, οἴκημα περιφερές, si trovava nel sacro bosco Ἄλτις ad Olimpia. Era stato eretto da Filippo re di Macedonia dopo la battaglia di Cheronea (Ol. 110, 3) e dal suo nome fu chiamato Filippeo; era edificato in mattoni, circondato da colonne (era un periptero) e sulla cima portava un ornamento di bronzo in forma d'una testa di papavero, che serviva ancora a tener unite le travi del tetto. Nell'interno stavano le statue di Filippo, di suo padre Aminta, del figlio Alessandro, lavorate in oro ed avorio dalla mano di Laocare; v'erano pur quelle di Olimpia ed Euridice. Senza toccar la quistione se il Filippeo avesse o no il carattere di un tempio, si può pur sempre considerarlo come un analogo di veri templi rotondi; giova quindi a darci un'idea di questi ultimi. Perciò diamo nella fig. 36 la pianta del Filippeo, secondo la ricostruzione tentata da Hirt.

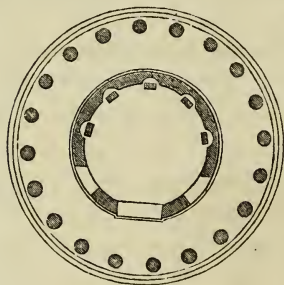



Fig. 36.

Per la forma del tempio rotondo che Vitruvio chiama « monoptero » e che consiste d'un semplice colonnato aperto con trabeazione e tetto sovrapposto, può servire come un analogo il monumento coragico di Lisicrate in Atene, del quale si tratterà più innanzi quando parleremo dell'architettura profana (§ 24, fig. 152).

b) Tempio doppio. Gli antichi parlano di parecchi templi nei quali si rendeva onore a due divinità insieme, e a ciascuna in uno spazio distinto. In questo caso la cella doveva essere divisa, e di qui il nome di ναὸς διπλοῦς. La divisione della cella poteva essere di diverse maniere. La più rara e straordinaria era quando i due distinti spazi stavano l'uno sopra l'altro. Pausania non conosceva che un solo esempio di questa forma, cioè un antico tempio a Sparta dedicato ad « Afrodite armata », della quale anche conteneva l'imagine. Questo tempio aveva anche un piano superiore che era consacrato a Μορφώ. Ma *Morfo* non era secondo l'osservazione di Pausania che un altro nome di Afrodite. La sua statua nel tempio superiore era, in contrasto colla sottoposta, senz'armi, velata e coi piedi in ceppi — con che probabilmente si accennava al suo carattere come dea della morte.

Più sovente era la cella stessa divisa in due parti. In questo caso poteva avvenire che i due spazi si trovassero uno accanto all'altro oppure uno dietro l'altro. Il primo modo di divisione, cioè per mezzo di una muraglia che dividesse la cella nel senso della lunghezza (come sarebbe in un tempio egiziano a Ombo) pare che non sia mai stato

adottato dai Greci. L'esempio addotto da Hirt del tempio di Asclepio e di Leto a Mantinea non è prova sufficiente, perchè le parole di Pausania (VIII, 9, 1) possono anche significare che la cella era divisa nel suo preciso mezzo da un muro trasversale.

Quest'ultimo modo di divisione, invece, per mezzo d'una muraglia trasversale, è attestato da parecchi altri esempi. In un doppio tempio di Sicione p. es. erano insieme venerati Ὕπνος, il dio del sonno, e Apollo col soprannome di Καρνεῖος. La statua del sonno si trovava nella prima camera, mentre la seconda era consacrata ad Apollo. In quest'ultima non potevano entrare che i sacerdoti (Pausania II, 10, 2).

Un altro doppio tempio a Mantinea era consacrato ad Afrodite e ad Are, e Pausania osserva che la cella di Afrodite aveva l'ingresso ad oriente e quella di Are ad occidente.

Un esempio assai istruttivo di questa divisione traversale ci è conservato nel santuario nazionale che sorge sull'Acropoli di Atene, ed è dedicato alle antiche divinità tutelari dell'Attica, ad Atene Πολιάς, a Posidone, ad Eretteo, ed a Pandroso figlia di Cecrope; onde ha i diversi suoi nomi di tempio di Atena Poliade, di Erettêo (Ἐρεχθεῖον) e di Pandroseo. Già anticamente esisteva in faccia al fianco settentrionale del Partenone un tempio che (secondo un passo di Erodoto [V. 82]) era consacrato ad Atena Poliade e all'eroe attico Eretteo. Nell'anno primo della 68ma olimpiade, sappiamo [Erod. V. 72] che a Cleomene re di Sparta, il quale aveva cacciato Clistene dalla terra ateniese, fu interdetto l'accesso alla cella di quel tempio, perchè in essa erano i santuari delle divinità proprie della stirpe ateniese. Nel primo anno della 75ma olimpiade, quando Atene cadde in potere dei Persiani, quel tempio fu distrutto dalle fiamme. Non è improbabile che nella riedificazione fatta da Pericle dei distrutti santuari dell'Acropoli, si sia cominciata anche quella dell'Erettêo; ma non condotto a termine dal grande ateniese, non sarebbe poi stato annoverato tra le sue opere. Abbiamo invece una notizia precisa intorno allo stato in cui si trovava quell'edificio nel 4^{o} anno della 92ma olimpiade. Da un documento pubblico, nel quale i direttori della fabbrica rendono conto della loro gestione, risulta che il tempio era allora finito quanto ai muri e alle colonne, e solamente mancavano il tetto e le ultime decorazioni di dettaglio. Ora questo tempio era già dagli antichi lodato come uno dei più belli e perfetti. Fin al tempo dei Turchi pare che si sia conservato quasi intatto, e che solo l'assedio dei Veneziani nel 1687 sia stato fatale all'Erettêo come lo fu al Partenone. Stuart trovò le mura e le colonne ancora ritte, distrutti invece una parte dell'architrave, una metà del fregio e quasi tutta la cornice; l'interno era coperto di pietre, macerie e rovine del tetto; l'atrio set-

tentrionale serviva come magazzino di polvere. Attualmente il tempio è restaurato, per quanto la cosa era possibile.

Venendo ora al piano di questo tempio (fig. 37) (1), che rappresenta lo stile attico-jonico nella sua più alta perfezione e che per diverse ragioni relative al culto è tra i più complicati che noi conosciamo d'età greca, diremo anzitutto che il corpo principale è costituito da una cella, che va da occidente a oriente, lunga 73 piedi e larga 37. Alla fronte orientale c'è un atrio di sei colonne joniche che formano il pronao *A*. Una porta conduceva da questo pronao nella cella dedicata ad Atena Poliade, *B*, ed era l'unico ingresso alla medesima, perchè una parete trasversale senza aperture di sorta divideva questa prima cella dalla doppia cappella di Posidone-Eretteo (*C*). Una parete interrotta da tre porte

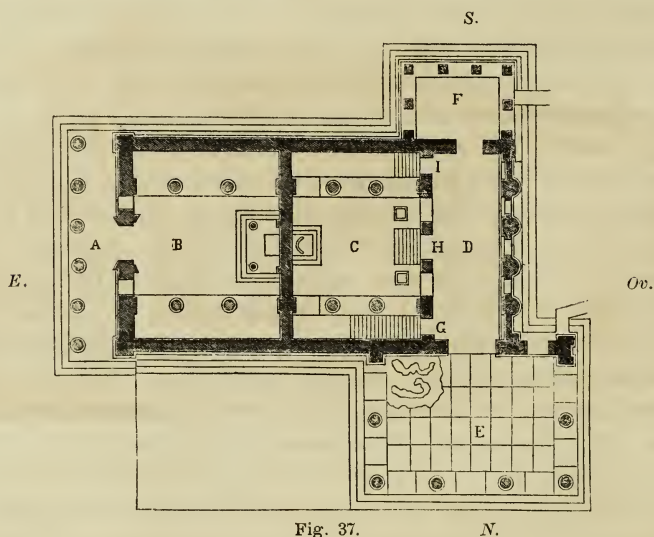



Fig. 37.

(*IHG*) separava l' Ἐρεχθεῖον propriamente detto da uno spazio stretto a guisa di corridore, che era la cella di Pandroso (*D*) e l'ultima parte dell'edifizio verso occidente. La parete esterna occidentale, ornata con semicolonne e con finestre aperte tra gli intercolonnî, non aveva alcuna porta che facesse riscontro alla porta orientale; e l'ingresso nel Pandroseo — e per questo nell'Erettêo — era all'estremità occidentale del fianco che guarda a settentrione, e consisteva in un pronao (*E*) sostenuto da sei colonne joniche di svelta forma e riccamente ornate (cfr. fig. 10), e in una magnifica porta che è ancora ben conservata. A questo pronao del Pandroseo corrispondeva dall'opposta parte meridionale

(1) Cfr. la pianta dell'Acropoli, fig. 52 *B*.

un piccolo ed elegante atrio (*F*) dove la soffitta anzichè da colonne era sostenuta da sei figure di vergini ateniesi designate col nome di Cariatidi (1) (cfr. fig. 214). Era a un livello più alto di quello dell'attiguo Pandroseo, col quale comunicava per una piccola porta laterale. Queste indicazioni relative alla pianta e alla interna disposizione dei locali sono il frutto delle acute ricerche di Bötticher. Una ricostruzione ideale di questo gentilissimo edifizio, quale è presentata nella fig. 38, dovrebbe essere tanto meno lontana dall'antica realtà, in quanto che gli avanzi che ci restano, benchè in parte tolti dalla loro vera posizione e danneggiati, pure ci danno una base sicura per formarci un giusto concetto anche dei più piccoli particolari della decorazione.

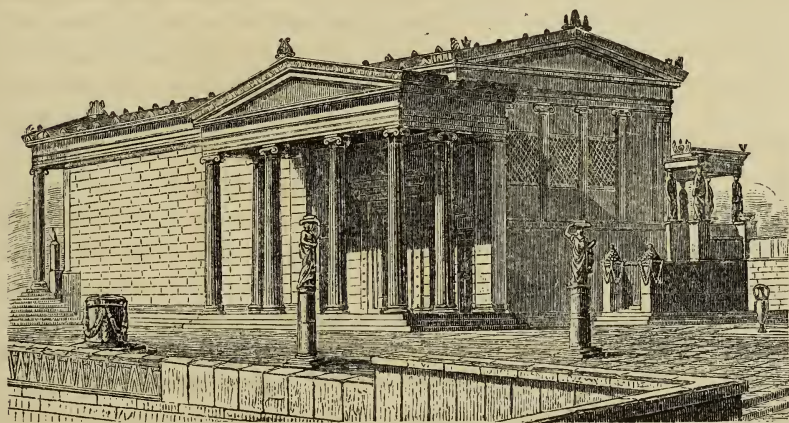



Fig. 38.

c) Concludiamo questa descrizione delle forme meno regolari dei templi greci coll'esame del gran tempio delle iniziazioni ad Eleusi. Tutti i templi fin qui considerati non erano che sedi o abitazioni della divinità, che nella propria imagine si offriva alla venerazione degli uomini. Epperò i templi greci non erano in generale destinati ad accogliere un gran numero di persone, un popolo di devoti che dovesse celebrare in comune cerimonie religiose, o cercare e soddisfare in comune sentimenti di edificazione. Per la preghiera o per sacrifici il tempio era aperto a singole persone; era aperto al pubblico per chi volesse contemplare gli splendidi simulacri degli dei; ma le vere grandi feste non si facevano che dinanzi ai templi. Questo in generale. Ma

(1) Καρυάτιδες si chiamavano le fanciulle sacerdotali che festeggiavano con certe danze graziose Artemide Καρυᾶτις, Paus. II, 10, 8; IV, 16, 5.
N. d. T.

c'erano alcuni sacri edifizi nei quali realmente si radunavano in folla i fedeli per la celebrazione in comune di solenni cerimonie e, si può ben aggiungere, per edificazione comune. C'erano templi i quali non erano soltanto abitazioni degli dei, ma anche luoghi di adunanza per la popolazione. Questi sono i templi di consacrazione destinati alla celebrazione dei misteri; sono i così detti τελεστήρια o μέγαρα, per le costruzioni dei quali doveasi tener conto di nuove speciali esigenze. È noto quanta importanza abbiano i misteri nella antichità greca; sorti fin dai più antichi tempi pelasgici essi avevano tenute vive le loro dottrine relative al culto di divinità ctoniche e agricole fino ai tempi della più splendida civiltà greca, associandosi a qualunque genere d'esercizi d'arte, e così offrendo agli iniziati, oltre al nucleo primitivo dell'antica dottrina arcana, anche godimento artistico ed edificazione nelle rappresentazioni mimico-drammatiche delle storie degli dei, e negli inni e cantici di lode cantati in comune. Per tutto ciò era necessario avere degli spazi ampi e disposti in modo particolare; e infatti l'unico edifizio a noi noto di questo genere, quello di Eleusi, ci presenta una conformazione diversa da quella di tutti gli altri templi. Questo *megaron* è oggi sparito in modo da non lasciar quasi più traccia di sè; ma scavi fatti tempo fa con diligenza ed esattezza ci offrono il mezzo di riconoscere con sufficiente chiarezza alcuni punti essenziali della pianta interna (fig. 39). Il tempio aveva la forma d'un gran rettangolo di 212 a 216 piedi di lunghezza e 178 di larghezza; in facciata un atrio di dodici colonne costituiva il pronao, *A*. Lo spazio quasi di forma quadrata, nel quale s'entrava per la porta del pronao, era diviso da quattro file di colonne in cinque navate parallele. Le colonne, alcune delle quali si sono ancora trovate, sostenevano gallerie, come vedemmo nei templi ipetrali, con questa differenza che qui le gallerie erano più larghe e sostenute ciascuna da due file di colonne (*C* e *D*), mentre lo spazio medio *B* non era diviso in due piani, e formava quasi una più alta navata di mezzo. Plutarco tocca della storia di questo edifizio nella vita di Pericle, al quale è dovuta la edificazione del medesimo. Secondo Plutarco adunque Corebo ha cominciato (certo sotto la direzione superiore di Ictino) la fabbrica di questo telesterio, innalzate le colonne del piano inferiore e copertele dei loro architravi. Dopo la sua morte, avvenuta durante i lavori, gli succedette Metagene aggiungendo il fregio e le colonne del piano superiore; ma

Fig. 39.

l'apertura al di sopra dell'*anactoron* (col qual nome s'intende la navata di mezzo *B*) fu coperta da Senocle. Al di sotto del pavimento si trovavano certi bassi locali sostenuti da tronchi cilindrici, una specie di cripta, che potrebbe aver servito pei preparativi necessari alle rappresentazioni mimiche suaccennate. Dalla parte opposta a quella d'ingresso il tempio aveva come appendice un terrazzo ch'era più alto del livello del tempio, e accessibile, a quel che pare, da una piccola corte quadrata; l'accesso al terrazzo stesso era ornato di colonne. Non è improbabile che anche da questa parte esistesse una porta per entrare nel tempio, la quale avrebbe servito pei direttori delle feste (μυσταγωγός), mentre la gran porta di facciata era il comune ingresso per gli iniziati. La fig. 40 è la copia di un ornatissimo capitello di pilastro d'ordine corinzio trovato fra le ruine, che probabilmente faceva parte degli ornamenti del pronao.

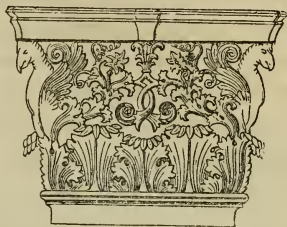



Fig. 40.

15. Nella descrizione delle diverse specie di templi ci è avvenuto più volte di accennare alla destinazione delle singole parti e quindi anche al corredo delle medesime. Qui noi dobbiamo tornare su questo argomento e dire degli accessori interni ed esterni del tempio, ch'erano ricchi e magnifici oltre ogni credenza. Prima di tutto il tempio, dovunque lo spazio lo permettesse, era sottratto alla folla e all'agitazione della vita giornaliera per mezzo di un recinto fisso, un *peribolo* che non solamente segregava il tempio dal mondo profano, ma serviva anche a contenere tutti quei doni votivi fatti da anime pie alla divinità, i quali o non erano destinati o non erano acconci ad essere racchiusi nell'interno stesso del tempio. Tali erano certi sacri segni degli dei: alberi o pietre o fonti, ai quali si associavano spesso sacre leggende; statue o lasciate a cielo scoperto o riparate sotto eleganti tettoie; ἡρῷα o piccole cappelle in forma di tempietti (ναΐσκοι); altari destinati a ricevere offerte d'ogni sorta e che potevano essere dedicate a divinità diverse; spesso questa cinta racchiudeva perfino boschetti e giardini.

Soprattutto importa qui di parlare degli altari (βωμός, θυτήριον) sui quali si offrivano alla divinità stessa del tempio i grandi olocausti. Imperocchè sacrifici nei quali fosse offerta carne viva non avevano luogo nell'interno del santuario (cfr. § 59), ma si compievano sulla θυμέλη, ch'era posta dinanzi al pronao del tempio, ma in modo che lo sguardo dell'imagine interna potesse attraverso la porta spalancata arrivare fino ad essa. Non è necessario di avvertire espressamente che siffatti altari

per templi grandi erano per lo più grandiosi e magnifici. Originariamente noi ce li dobbiamo imaginare come un semplice rialzo del suolo, che in conseguenza dei sacrifici spesso ripetuti e coll'accumularsi degli avanzi di questi (cenere e corna degli animali arsi) poteva crescere e acquistar dimensioni molto maggiori, finchè poi per l'aggiunta di opere di muratura e di ornamenti scultorî si trasformava molte volte in vero e proprio monumento. Pausania (V, 13) descrive l'altare di Giove Olimpio come un'opera d'arte, e narra che aveva una base (chiamata κρηπίς oppure πρόθυσις) di 125 piedi di circuito. Su questa s'innalzava l'altare propriamente detto sino a un'altezza di 22 piedi; gradini di pietra conducevano sulla πρόθυσις e da questa sulla piattaforma al sommo dell'altare, che non poteva essere calpestata da piedi femminili. Pausania aggiunge che l'altare s'era fatto colla cenere delle coscie degli animali sacrificati, come l'altare di Era a Samo. Erano pure di cenere l'altare di Era Olimpia e quello dl Gea a Olimpia e di Apollo Spodio a Tebe. Un altare formato invece col sangue delle vittime sacrificate si trovava appo il gran tempio di Apollo Didimeo a Mileto. Si parla anche di altari di legno; e ad Olimpia esisteva pure un altare di mattoni non cotti, che al ricorrere d'ogni nuova olimpiade era ripulito e rivestito di calce. Generalmente però quegli altari più grandi e di forma più artistica saranno stati costruzioni in pietra, benchè forse riempite internamente di terra. Così di un altare a Pergamo è detto espressamente che era costruito in marmo. La forma sarà stata comunemente quadrangolare. Quadrangolare e innalzantesi con dolce salita era secondo la descrizione di Pausania (V, 14, 5) un altare di Artemide ad Olimpia; e quadrangolare era pure l'altare colossale a Pario, che si vuole fosse lungo uno stadio (600 piedi) e largo altrettanto. Possiamo formarci un'idea di simili altari a gradinate dall'altare di Giove Ipato o Ipsisto (ὕπατος, ὕψιστος) che si trova in Atene, scavato nella viva pietra e visibile anche a gran distanza, perchè sorge sopra un alto spianato in parte naturale e in parte ingrandito dalla mano dell'uomo. Vi si accede per certe scale tagliate nella rupe e per sentieri artificiosamente disposti. L'opinione precedentemente ricevuta (ammessa anche nelle prime due edizioni di questo libro), che faceva di questa piattaforma, molto simile alla pianta d'un teatro, la Pnice (Πνύξ), e dell'altare scavato nel sasso una tribuna per gli oratori (fig. 41), non regge

Fig. 41.

più dopo le acute ricerche di E. Curtius. Noi abbiamo qui piuttosto una di quelle più antiche sedi del culto ateniese, che si collegavano colla antichissima venerazione del « Sommo Giove. » Cresciuta la popolazione della città, quella specie d'anfiteatro fu artificialmente ingrandito coll'innalzare fino al suo livello il circostante terreno declive (v. la prospettiva fig. 42).

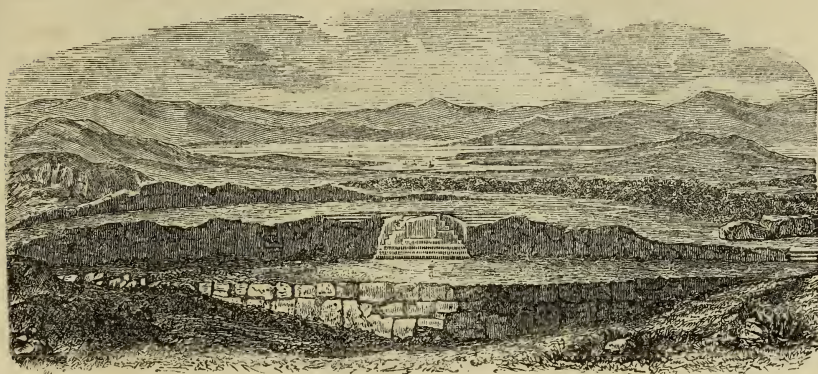



Fig. 42.

In faccia all'altare per gli olocausti sorge la facciata del tempio di nobile marmo e quasi splendente, o, se di materiali meno pregevoli, ricoperta di fino stucco con ornamenti a colori in sapientissima misura ed armonia. Del resto anche nel caso di costruzione in marmo la abbagliante bianchezza di questo era non di rado mitigata con colori alle parti più saglienti. Alle sculture del fregio e del frontispizio se ne aggiungono talvolta altre, quali doni votivi che vengono assicurati alla facciata; tripodi e statue coronano la cima del frontispizio; agli angoli del medesimo aurei tripodi o oggetti d'altro genere; aurei scudi erano spesso appesi come sacri doni all'architrave, come p. es. a quello del Partenone. Statue di sacerdoti e sacerdotesse stanno ai lati dell'ingresso. Il numero e il valore dei doni votivi e delle sculture cresce nel pronao; oltre a statue o gruppi, vi si trovano spesso esposte suppellettili di grandissimo pregio, che in parte servivano a cerimonie di culto, come p. es. le coppe coll'acqua purificante, in parte erano state come consacrate da una relazione qualunque colla divinità, come il letto di Era nel pronao dell'Erêo presso Micene, vicino al quale stava pure esposto come ἀνάθημα lo scudo che Menelao aveva strappato a Euforbo sotto le mura di Troia. — Un corredo simile dobbiamo immaginarci ornasse la cella; solamente, come è naturale, di regola più ricco e splen-

dido. Quanto all'imagine stessa della divinità, essa sta ritta o seduta in trono, in uno spazio accuratamente circoscritto, talvolta ancora in una nicchia speciale, ad ogni modo sempre sotto il riparo d'un tetto. Ai suoi lati possono anche schierarsi le imagini di divinità amiche (πάρεδροι), e, un po' più lontano però, imagini e doni d'ogni genere. Tra i principali apparati sacri del tempio è da contare nella cella, e come corrispondente al suddescritto altare per gli olocausti posto dinanzi al pronao,la ἱερὰ o θυωρὸς τράπεζα ossia la tavola per l'offerta dei cibi collocata dinanzi all'imagine divina e destinata a ricevere le offerte incruente. E non solamente nei luoghi sacri ma ancora nel culto domestico si richiedeva per ogni banchetto sacrificale una tavola per l'offerta dei cibi, accanto alla quale o sulla quale stavano le divine imagini e le suppellettili da tavola colle primizie del banchetto. — Se una sola e medesima cella era consacrata a più divinità, ciascuna imagine aveva innanzi a sè la sua tavola speciale, come avea esternamente la sua θυμέλη speciale. La *timele* innanzi al pronao e la *trapeza* dinanzi all'imagine nella cella sono i principali caratteri distintivi di quella specie di templi, che Bötticher chiama templi pel culto, cioè di quei templi che come veri luoghi del culto servivano alla celebrazione della *sacra*, e nei quali il popolo compiva le cerimonie del culto sotto il preministerio dei sacerdoti. Ma *timele* e *trapeza* mancavano a quell'altra classe di templi che son designati col nome di templi agonali o per feste; in questi in luogo della *trapeza* c'era il *bema* (βῆμα), ossia la tribuna dalla quale si faceva la distribuzione dei premi dell'agone.

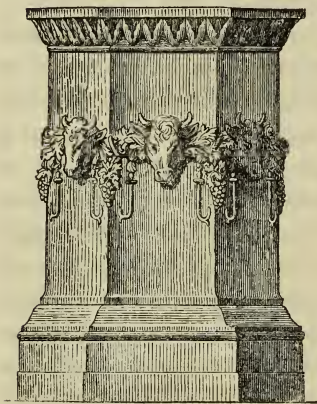



Fig. 43.

Fig. 44.

Benchè talvolta fossero mobili e trasportabili, pure di solito gli altari erano di pietra. Di alcuni abbiamo copie, altri furono realmente trovati. Sopra un vaso d'argilla trovato ad Atene è dipinto un altare sul quale arde un sacrificio in onore di Giove, che noi vediamo parimenti dipinto lì accanto insieme con Nike. È una base bassa sulla quale s'innalza una specie di tamburo con ornamenti a guisa di volute (fig. 43). Pure in Atene trovò Stuart un altare ottangolare adorno di ghirlande, di teschi di tori e di coltelli da sacrificio (fig. 44). Un altare rotondo di marmo bianco,

con ornamenti dello stesso genere e con un piccolo cilindro sovrapposto, fu trovato nell'isola di Delo (fig. 45). Suppellettili preziose, come candelabri, coppe, oppure piccoli doni votivi, erano collocate sopra tavolini, come mostra il disegno di una terracotta riprodotto nella fig. 46.

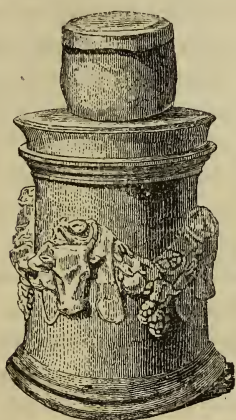



Fig. 45.

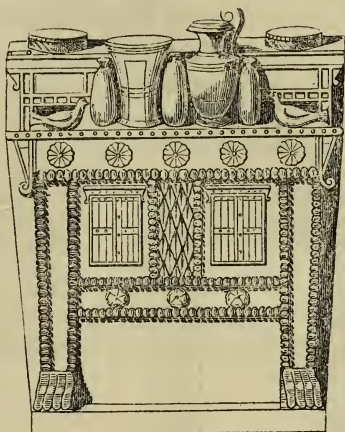



Fig. 46.

16. Dove però l'architettura greca spiegò il massimo splendore fu quando entro i confini d'un determinato spazio consacrato agli dei erano eretti più templi, così che da una parte il contrapposto di diversi edifizi, dall'altra il loro armonico complesso risvegliavano un senso di grandiosità, di pompa e di bellezza, che oggi solo a grande stento siamo in grado di far rivivere in noi, ma che pei Greci doveva contenere in sè tutto quanto poteva sollevar l'anima loro a sensi di pia venerazione e di lieto godimento, al sereno orgoglio d'una giusta compiacenza. A noi son noti parecchi di tali luoghi santi, che sono per questa guisa diventati centri di vita greca. Si pensi solamente ad Olimpia col suo sacro bosco Alti, nel quale era come affollata una tal quantità di monumenti architettonici e statuari, che a malappena lo spirito li può abbracciare nel loro complesso; dove i giuochi celebrati in onore di Giove mettevano in luce la bellezza, la forza, l'agilità della gioventù greca, fornendo così alla loro volta i più magnifici modelli e il più vivo eccitamento alla rappresentazione artistica. In simil guisa dobbiamo figurarci i sacri territori d'altri luoghi di feste, nei quali non di rado agli esercizi ginnastici, che in Olimpia erano l'oggetto quasi esclusivo delle feste, si associavano gare nella musica, nel canto, nella poesia. Anche in altri luoghi, che non erano centri di riunioni e di feste solenni, si amava di edificare vicini e come insieme raccolti più santuari. In Girgenti si vedono ancora oggi i templi come schierati su un'altura che guarda il mare; in Selinunte essi formano due gruppi sopra due colline;

anche in Pesto i tre templi dei quali ci restano le ruine sembrano aver fatto parte di un gruppo.

Gettando noi uno sguardo sopra alcuni di siffatti gruppi templari che possono ancora riconoscersi dalle ruine, noteremo anzitutto che anche gli accessi a quei sacri recinti dovevano naturalmente essere decorati in maniera corrispondente alla santità del luogo e alla pienezza di impressioni estetiche che chiunque v'entrasse avrebbe ricevuto. All'aspetto di quegli ingressi si doveva già riconoscere l'importanza del luogo al quale introducevano: e in fatti nei pochi avanzi che di questa specie di monumenti ci restano si può osservare che quanto maggiore è l'importanza del circuito consacrato, tanto maggiore è la grandezza e la bellezza della porta che vi dà accesso. La prima e più naturale maniera d'ingresso sarà stata una semplice porta di dimensioni maggiori delle ordinarie e superante l'altezza del muro del peribolo. Una tal porta era forse quella che fu trovata ancora ritta nella piccola isola di Palazia presso Nasso, fatta d'una pietra di bella qualità e qui riprodotta nella fig. 47 (larghezza interna metri 3,45).

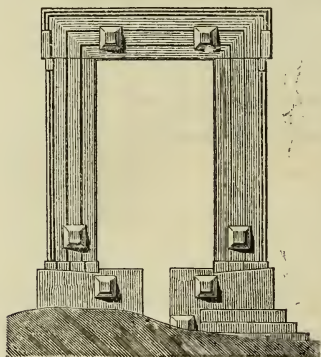



Fig. 47.

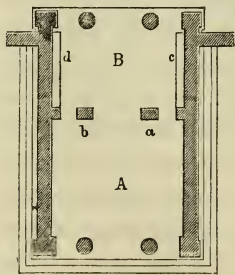
Palazia è congiunta colla vicina e maggiore isola di Nasso per mezzo di un ponte, ed era una volta abbellita da un tempio. La porta accennata si trova appunto in vicinanza del luogo dov'era quel tempio; essa consiste di una soglia che ora è più alta del terreno circostante, ma che in origine doveva trovarsi allo stesso livello, se pure non ci si entrava salendo alcuni gradini; gli stipiti e l'architrave sono divisi in tre liste parallele a guisa d'un architrave jonico, e chiusi da una cornice semplice.

Dove la porta d'ingresso al recinto assumeva forme più ricche, era naturale che la si rendesse simile al tempio e armonizzante con esso; tanto più che il tempio, che può considerarsi come il più alto prodotto dell'architettura greca, ha servito spesso di modello per edifizi di diverso genere e di diverso scopo.

Fig. 48.

Nel modo più semplice ci mostra questa imitazione di un tempio la gran porta che introduce al peribolo del bel tempio di Atena a Sunio, sulla punta meridionale dell'Attica. Per questa costruzione (vedi la pianta fig. 48) si può già adoperare il nome di propilei, che è la parola che più

comunemente serviva a designare questa specie di edifizi. Quanto ai propilei di Sunio, si vede ch'essi assomigliano nella loro struttura ad un tempio che abbia a ciascuna facciata due colonne *in antis*, e manchi della parete trasversale della cella. La prima volta che questo monumento fu fatto conoscere al pubblico pareva che entro lo spazio contenuto dalle pareti laterali e coperto da un tetto comune non esistesse traccia alcuna di parete trasversale; ma le ricerche di Blouet hanno mostrato che le vere porte si trovavano dentro lo spazio stesso, aperte tra due pilastri (*a b*). Ora questi pilastri, o parete interrotta che dir si voglia, dividono tutto l'interno spazio in due parti, delle quali la prima (*A*) che si offre a chi entra forma una specie di atrio, e la seconda (*B*) è rivolta verso l'interno del peribolo e verso il tempio. In quest'ultima sono disposti alle due pareti laterali sedili di marmo (*c d*).

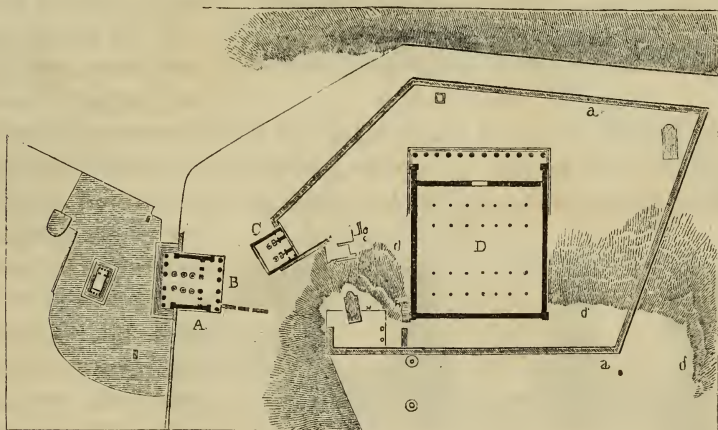



Fig. 49.

Forme più ricche e una disposizione più artificiosa mostrano i propilei dei due recinti templari a noi meglio noti, quello cioè di Eleusi e quello dell'acropoli di Atene. Il primo di questi due è destinato a rinchiudere il gran tempio per le consacrazioni, che abbiamo più sopra descritto (§ 14, fig. 39). Sulla pianta, fig. 49, si vedono le mura di un peribolo esterno (*A*) e di un secondo interno (*a a*). S'entra pei grandi propilei (*B*) nella vicinanza dei quali si trova il tempio già prima descritto di Artemide propilea (cfr. fig. 15). Questi propilei formano uno spazio quadrangolare coi lati più lunghi chiusi da mura, e limitato a ciascuna delle due fronti da sei colonne doriche. Internamente c'è una parete trasversale (fig. 50) interrotta da cinque porte che corrispondono ai cinque intercolonnî dei colonnati; così lo spazio resta diviso in due parti, nella maggiore delle quali si trovano due colonnati di tre colonne joni-

che ciascuno. Incontreremo una disposizione simile nei propilei di Atene, che hanno servito di modello a quelli di Eleusi. Passati questi primi eleganti propilei, si è dentro il peribolo esterno e si incontra un secondo fabbricato in forma di propilei (*C*) più piccoli, che conducono dentro il peribolo interno. Quest' ultimo è più elevato del terreno circostante, ed è, come vedemmo, cinto pure da una muraglia (*a a*), che gira a poca distanza intorno al tempio (*D*). La fig. 51 dà la pianta di questi propilei minori. Anch'essi hanno muri ai fianchi, e son divisi in due parti da una parete trasversale. Il lato che guarda a chi entra era aperto in fronte ed aveva colonne che sostenevano il tetto. Alle pareti si trovano a destra e a sinistra alti gradini (*a b*): la parte che sta innanzi alle colonne (*A*) ha un pavimento piano; nella parte *B* invece il pavimento sale con lento pendìo fino ad un'altezza di 16 pollici. Nel suolo, che è ben conservato, sono canaletti incavati che sembra abbiano servito come rotaie per ruote o per girelle. L'angusto spazio interno *C* era separato dal precedente per mezzo di una porta, le cui imposte si aprivano verso l'interno, come si vede dai solchi ancora riconoscibili che hanno lasciato nel suolo. A destra e a sinistra, attigui al passaggio *C*, si vedono due piccoli spazi a guisa di nicchie (*D* ed *E*), dove erano probabilmente esposte statue o gruppi; dinanzi a ciascuna di queste due nicchie si trovano nel pavimento

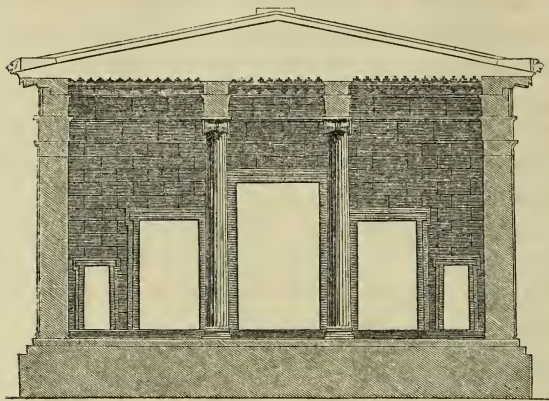
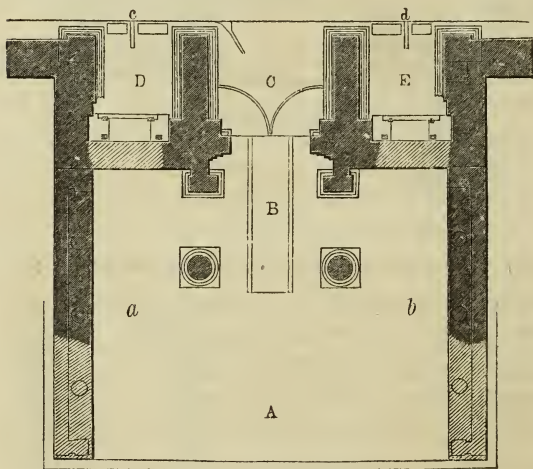



Fig. 50.

Fig. 51.

certi incavi (*c d*) lavorati con gran cura, che evidentemente avranno servito per gli apparecchi di qualche mostra d'oggetti ed ornamenti che in questo luogo era disposta. Chè tutti i dettagli accennati sembrano dare indizio che già a questo ingresso, per mezzo di certi preparativi o spettacoli di qualunque genere questi fossero, si preparavano gli entranti alla vera festa nel tempio.

Ma più che mai splendidi e ricchi erano i propilei che davano accesso all'acropoli di Atene. L'acropoli di Atene è uno di quei luoghi nei quali pare che lo spirito dell'antichità classica siasi rivelato nella maniera più viva e sublime. Essa è posta sopra una spianata rocciosa che ha la lunghezza di forse 1150 piedi e una massima larghezza di

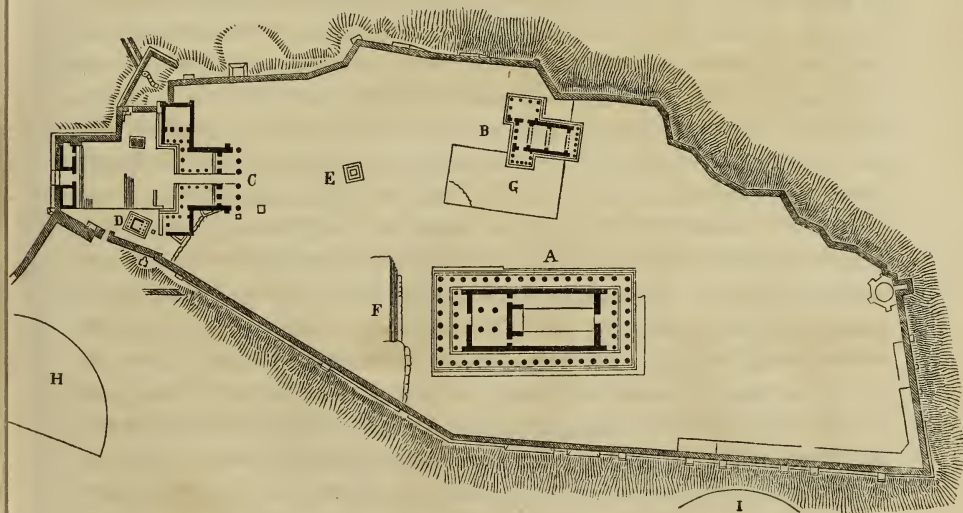



Fig. 52.

A Partenone — *B* Erettêo — *C* Propilei
D Tempio della Nike non alata — *E* Piedestallo di Atena Πρόμαχος — *F* Gradini tagliati nella roccia
G Terrazzo a poligoni — *H* Teatro di Erode — *I* Teatro di Dioniso.

quasi 500, e che dalla sua altezza di circa 160 piedi cade da tutte le parti ripida alla pianura, fuorchè dal lato che guarda alla città, dove invece un dolce pendìo rende facile la salita. Si può dire che l'Acropoli fu il principio della vita d'Atene come città e come stato, in quanto che già nella più remota antichità essa era difesa da forti mura ed era insieme il castello della città e la sede dei più antichi santuari nazionali. I templi antichi dell'Acropoli erano divenuti preda delle fiamme durante la occupazione persiana; ma quando ricominciò a splendere una più benigna stella per la libertà greca e per la città di Atene, allora risorsero come dalle loro ruine a nuovo splendore (cfr. la pianta dell'Acropoli fig. 52); là fu eretto il tempio della Nike ἄπτερος (cfr. fig. 17, 18 e 52 *D*),

come per incatenare la dea della vittoria alla città di Atene; là sorse il Partenone colla sua severa maestà (*A*), e il tempio di Atena Poliade e di Eretteo colla sua grazia serena (*B*), mentre tra l'uno e l'altro si ergeva, quasi a difendere l'ingresso della cittadella, la imponente statua in bronzo di Atena Πρόμαχος (*E*). Numerosi santuari, come statue, altari, gruppi di figure ed altri oggetti, dei quali i Greci solevano ornare i luoghi sacri, stavano aggruppati intorno a que' stupendi monumenti; ed era quindi naturale, che anche l'accesso a un luogo così santo e così riccamente decorato dovesse nobilmente preparare a tutti i miracoli d'arte che là si contenevano. A questo scopo furono eretti, dalla parte che volge alla città, durante gli anni 437-32 a. C. i Propilei (*C*), opera di Mnesicle, che costarono la somma di 2012 talenti (= franchi 11,858,854). La parte principale dell'edifizio era un gran tetragono chiuso a destra e a sinistra da mura, e aperto invece in colonnati verso la città e verso la cittadella. Più vicino al colonnato interno (ch' era a un livello più elevato dell'esterno) una parete divideva al solito lo spazio in due parti, e le cinque porte, ond'era traforata questa parete, corrispondenti ai cinque intercolonnî degli atrî (cfr. fig. 50), formavano il vero ingresso all'Acropoli. Tra la parete stessa e l'atrio esterno restava un grande spazio diviso come in tre navate da due colonnati di tre colonne joniche ciascuno. All'ineguaglianza del terreno s'era provveduto per mezzo di gradini; però tra i due colonnati interni ultimamente accennati era stata tagliata nella viva rupe la via con dolce pendenza, per procurare un facile cammino al carro che nella processione delle Panatenee trasportava il pomposo peplo di Atena. Il tutto era coperto da una soffitta riccamente ornata a cassettoni, che riposava su svelte piane di marmo stese sulle navate. Alla facciata principale, per meglio accrescere l'effetto, s'aggiungevano come ali due fabbricati più piccoli, pure con colonnati. Quello a settentrione e oggi ancora ben conservato conteneva le famose pitture di Polignoto che trattavan soggetti presi dall'Iliade e dall'Odissea; si vedono ancora sulle pareti certi quadrelli di marmo, lisci, colorati in bianco e in nero, che una volta erano le cornici di quei dipinti. Similmente fatta era l'ala opposta dell'edificio, benchè avesse minore sfondo; ma nel medio-evo è stata distrutta e i materiali impiegati nella fabbrica d'una vedetta del castello che serviva d'abitazione ai duchi francesi di Atene. Tra queste due ali, che noi dobbiamo rappresentarci in bellissima armonia colla gran facciata dei propilei, veniva a imboccare una grandiosa gradinata di marmo che saliva il roccioso pendìo dell'Acropoli conservando sempre la stessa larghezza, ch'era pari all'intera larghezza dei propilei. Esiste ancora un certo numero di gradini. Una striscia media della gradinata era però fatta a strada carreg-

giabile, lastricata con grandi lastre di marmo; e in essa s'erano scarpellati quei solchi simili a doccie entro i quali doveva comodamente scorrere il carro già prima accennato. Scavi recenti hanno messo in luce anche la parte inferiore della scala, nonchè la porta d'ingresso posta tra due torri, la quale però è d'epoca romana seriore.

17. Dopochè noi nella sezione che precede abbiamo studiato quegli edifizi che servivano al culto e dovevano insieme soddisfare, per dir così, il bisogno ideale dei Greci, passiamo ora a quell'altre costruzioni, che dovendo soddisfare bisogni esterni e materiali, servivano agli scopi pratici della vita.

Tra queste le mura prendono il primo posto. Già parlando dei templi e soprattutto dei gruppi templari, vedemmo che questi erano rinchiusi da forti mura e segregati in tal modo da ogni cosa profana; ora è da avvertire che siffatte mura di difesa furono una delle prime e più indispensabili necessità fin dal tempo in cui si fissarono le più antiche stabili dimore colle quali s'apre la storia dei Greci. Provano ciò i numerosi avanzi di antiche fondazioni di città così nell'Ellade come nel Peloponneso, le quali dimostrano che le mura di cinta devono essere annoverate tra le più primitive produzioni dell'arte edificatrice in Grecia. Queste vetuste costruzioni, le quali per la massima parte apparivano così colossali, da non potersi più comprendere in tempi posteriori come un tanto dispendio di forze fosse stato possibile, erano dai Greci designate come opera dei Ciclopi, di quella mitica razza di Giganti che era immigrata dalla Licia e aveva principalmente contribuito alla costruzione delle mura di Tirinto. Oggi si suole invece chiamarle pelasgiche, e si credono opera della stirpe pelasgica; la quale opinione pare confermata dal fatto, che quel genere di monumenti occorrono specialmente in località che in origine erano state occupate appunto da quel popolo. In Atene le più antiche parti delle mura che servivano di fortificazione per l'Acropoli erano senz'altro dette pelasgiche e attribuite ai Pelasgi, che una volta avevano avuto colà la loro sede (Pausania, I, 28, 3). Una terza denominazione di queste mura si fonda sul modo come sono costrutte. Vale a dire: siccome le più antiche mura di questo genere non sono altro che un ammasso di rozzi blocchi poligonali insieme commessi, così quelle sono anche state chiamate mura poligonali. Tra i monumenti conservati si distinguono soprattutto le mura di Tirinto per l'uso di grossi e rozzi macigni punto lavorati — le lacune tra macigno e macigno essendo state riempite con pietre più piccole. « Della città » dice Pausania (II, 25, 8) « non restano altro che le mura; queste sono opera dei Ciclopi. Esse son fatte di pietre non tagliate, delle quali

ciascuna è così grande che anche la più piccola non avrebbe potuto essere trasportata da un giogo di muli. Già anticamente sono state introdotte, tra le une e le altre, pietre più piccole, così che ciascuna di queste serve come di collegamento delle più grandi ». In un altro luogo (IX, 36, 5) lo stesso autore mette queste mura, per la difficoltà del lavoro e le dimensioni colossali, al pari delle piramidi d'Egitto, e dice che non sono meno di queste degne d'ammirazione.

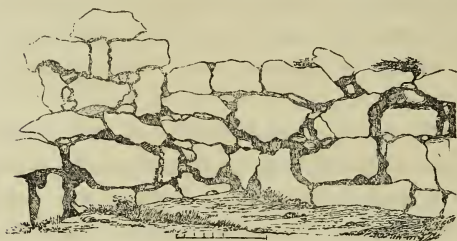



Fig. 53.

Le mura di Tirinto si trovano ancora oggi, a quel che pare, nel medesimo stato in cui erano quando le vide Pausania. Sono state esaminate da Gell, e secondo la copia del medesimo la fig. 53 (scala = 10 piedi inglesi) ne mostra una parte. Una seconda maniera di antichissime costruzioni murali è quella dove le pietre sono bensì adoperate in irregolari forme poligone, ma tuttavia mostrano d'essere state alquanto lavorate dall'arte: sono cioè state spianate un po' tutt'attorno alle diverse faccie, in modo però che restasse la naturale forma poligonale; poi sono state accuratamente commesse così che il muro presentasse una superficie solida e non interrotta. Gli esempi più belli di questo meno imperfetto modo di costruzione li abbiamo nelle mura di Micene, nell'Argolide, altra città la cui fondazione risale all'antichità più remota. Vedi un saggio nella fig. 54. Queste mura sono d'uno spessore consi-

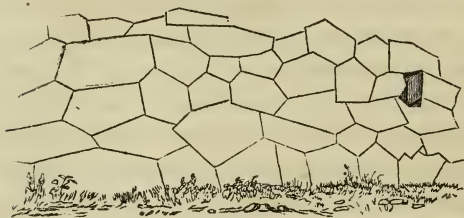



Fig. 54.

derevole e così fatte che soltanto le fronti esterne sono di pietre tagliate e accuratamente commesse; internamente sono riempite di piccole pietre e calce — una maniera di costruzione che i Greci chiamavano ἔμπλεκτον, e alla quale si cercava di dare maggior solidità coll'aggiungere internamente solide pareti trasversali. L'uso di grosse pietre poligone, adottato fra le altre nelle mura di Argo, Platea, Itaca, Coronea, Same, ecc., può del resto offrire il vantaggio d'una grande solidità, in quanto che non di rado le pietre sono combinate in modo non dissimile dalla vôlta. Quindi avvenne che in alcuni casi i Greci si servissero di questo modo di costruzione anche dopochè da lungo tempo s'era introdotta la perfeta

costruzione a pietre squadrate (cfr. fig. 13). Anche ai dì nostri se ne è fatto uso qualche volta, come p. es. nei basamenti a guisa di terrazzi della Walhalla presso Ratisbona, e nelle dighe alle rive del mare del Nord, le quali Forchhammer ha assai opportunamente paragonate appunto colle antiche costruzioni ciclopico-pelasgiche.

Malgrado i vantaggi che offriva questa costruzione poligonale, la tendenza a sempre maggiore regolarità condusse assai presto all'uso di disporre le pietre a strati orizzontali e regolari; questa tendenza del resto appare già più o meno manifesta in parecchi casi di quelle antiche mura pelasgiche; in alcuni luoghi, come p. es. in una parte delle mura di Argo, pietre affatto irregolari sono pur state disposte a strati orizzontali.

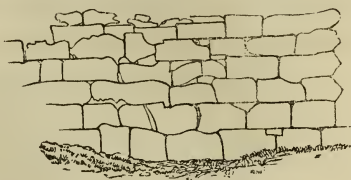



Fig. 55.

In alcuni luoghi le pietre formano strati abbastanza regolarmente orizzontali, senza però che le giunture trasversali mostrino alcuna regolarità, come si vede in certi avanzi trovati nell'Etolia. Altrove invece l'avviamento alla regolare costruzione a pietre squadrate appare sempre più manifesto anche nelle giunture verticali. Così è, fra gli altri esempi, delle mura di Psofi in Arcadia, delle quali la fig. 55 dà un'idea. Altro esempio è la struttura d'uno sporto murale a guisa di torre, che fu aggiunto per rinforzo alle mura di Panopeo (v. fig. 56); ed ancor più decisamente regolari sono le mura di Cheronea in Beozia, dove è da notare anche questa particolarità che esse s'innalzano a scarpa e non, come avviene nella maggior parte dei casi, in direzione verticale (cfr. le mura di Eniade fig. 64 e 69).

Fig. 56.

L'uso di regolari pietre squadrate è rimasto predominante presso i Greci nei tempi successivi. In questa maniera son fatti oltrechè le mura dei templi, anche le mura di cinta di città fondate più tardi, ciò che benissimo si riscontra nelle mura ben conservate della città di Messene fondata nell'anno 371 a. C. Ci occorrerà di darne più avanti qualche saggio. Come più solidamente e insieme più artisticamente costrutte di tutte le altre ci son descritte quelle mura che gli Ateniesi eressero per mettere in comunicazione Atene col Pireo, delle quali sgraziatamente non ci son conservati che alcuni avanzi insignificanti, cioè poche pietre isolate di notevole grandezza.

Per conchiudere non sarà fuor di luogo l'offrire ai lettori la pianta

del castello di Tirinto, che ci può servire come modello di quelle antichissime fortificazioni. In questa pianta (fig. 57, scala = 100 yardi) *A* rappresenta una porta, vicino alla quale si trova una torre *C* e alla quale conduce dal basso una via *B*. *D* è l'ingresso attuale. Nei punti *E* ed *H* si trovano le gallerie delle quali sarà discorso più innanzi; in *F* c'è un'altra porta a cui si arriva per la strada *G*; in *I* è stata trovata una cisterna, e in *K* esiste una porta minore.

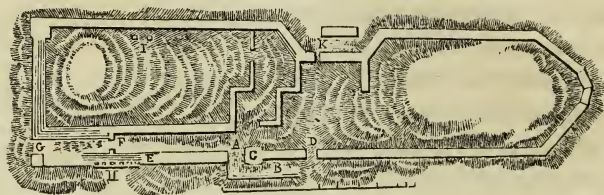



Fig. 57.

18. Subito dopo le mura è naturale il parlar delle porte, come quelle che son destinate a ristabilire la comunicazione tra i luoghi chiusi e la campagna circostante. Quando si doveva fortificar d'una cinta murale una qualche altura per trasformarla in castello, nella maggior parte dei casi si sarà naturalmente preferito di aprire una sola porta. Tuttavia ci sono anche esempi di castella a più porte, e un caso ci s'è già offerto nell'acropoli di Micene. La città al contrario, come centro di movimento e di commercio più o meno vivo e naturalmente condizionato e per dir così rappresentato dalle diverse strade che in quella vengono a metter capo e congiungersi, aveva bisogno d'un numero tanto maggiore di porte quanto più ampia essa era; ed è stato sempre considerato come vanto singolare d'una città l'aver molte porte, come anche le porte ben fortificate parvero esprimere e rappresentare la potenza della città stessa. L'importanza e la grandezza speciale delle porte dipendeva naturalmente dall'importanza delle vie e delle relazioni commerciali che ad esse mettevan capo. Di qui avviene che s'abbiano a distinguere πύλαι (porte) e πυλίδες (portelli), e tra le prime ancora ci sarà quasi sempre stata una porta principale (μεγάλαι πύλαι). Tale era p. es. il δίπυλον in Atene dove mettevano capo le strade di Eleusi e di Megara, come pure la grande strada del porto e le strade dell'Academia e di Colono, mentre dall'interno della città sboccava a quella porta la strada principale e del mercato, cosicchè tutto quanto il movimento e la vita cittadina di Atene venivano a concentrarsi in questo punto.

Ora quanto alla costruzione stessa delle porte, questa era dapprincipio il più delle volte assai semplice. Dove le mura sono di pietre rozze e non lavorate, anche le porte son fatte in modo presso a poco simile; si facevano sporgere gli uni verso gli altri e quindi avvicinarsi a poco

a poco le pietre, cosicchè queste venissero ad una certa altezza ad incontrarsi e ne risultasse un arco assai semplice e senz'arte. Questo modo

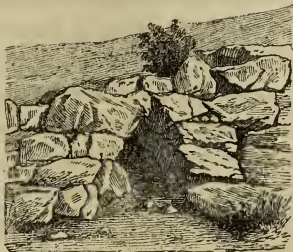



Fig. 58.

Fig. 59.

primitivo di far le porte lo vediamo in una πυλίς di Tirinto (fig. 58), dove abbiamo anche trovato un esempio della più rozza costruzione delle mura. Dello stesso genere sono le aperture arcuate d'una galleria aperta nello spessore del muro dello stesso castello; e la galleria stessa non è altrimenti fatta che pel graduato sporgere e avvicinarsi degli strati via via più alti, come mostra la fig. 59 (cfr. fig. 57 *H*). Similmente formati sono alcuni passaggi aperti nello spessore della muraglia (come si vede nella fig. 60).

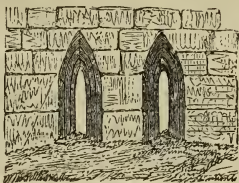



Fig. 60.

Dove le mura son fatte con più arte, lo sono naturalmente anche le πύλαι e le πυλίδες, e allora si vengono a chiudere e compire superiormente o per mezzo d'una graduata sporgenza e quindi ravvicinamento degli strati - come mostrano in modo semplicissimo alcune piccole porte a Figalia (fig. 61), e a Messene

Fig. 61.

Fig. 62.

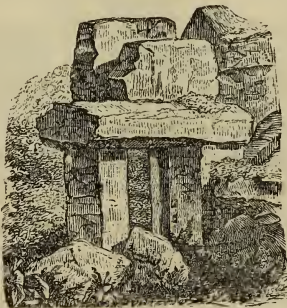



Fig. 63.

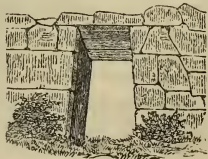



Fig. 64.

(fig. 62) — oppure mediante un dritto e lungo lastrone sovrapposto ai

due stipiti — come si vede in una porta pure piccola nell'acropoli di Micene (fig. 63), e in un'altra a Eniade nell'Acarnania (fig. 64). Uno dei più antichi e notevoli esempi di porte così costruite è la così detta porta dei leoni a Micene (fig. 65). È posta tra uno sporto naturale della rupe e uno sporto artificiale del muro, ed è fatta da due poderose e ben squadrate lastre di pietra che servono di stipiti e sono un po' inclinate l'una verso l'altra, per diminuire alquanto l'apertura da coprire al di sopra. Su queste riposa in posizione orizzontale un blocco colossale di 15 piedi di lunghezza, che forma l'architrave della porta e così la compie. Il muro stesso però si innalza ad un'altezza molto maggiore di quella della porta, e per alleggerire quindi per quanto si può il peso degli strati che premono sull'architrave, ed evitare una ruina, che poteva non senza ragione temersi stante l'ampia apertura della porta stessa, si è fatto sì che gli strati al di sopra dell'architrave riavvicinandosi a poco a poco in linea obliqua formassero come una apertura triangolare sopra la porta. In questa apertura fu più tardi applicata una lastra più sottile, di quasi 11 piedi di larghezza e 10 di altezza, sulla quale sono scolpiti due leoni che appoggiano le loro zampe anteriori sopra una base che sostiene una colonna restremantesi dall'alto al basso. Göttling crede di riconoscere nei leoni e nella fallica *erma* (1) in mezzo a quelli l'imagine tutelare del castello di Micene. Checchè sia di ciò, questa scultura merita ad ogni modo una considerazione speciale, come il più antico saggio che noi possediamo della plastica greca.

Fig. 65.

Era nella natura delle cose, che si cercasse possibilmente di pro-

(1) 'Ερμαί nel linguaggio dell'arte si chiamavano certe teste sovrapposte a pilastri o a colonne, che si trovavano per le strade dinanzi alle porte e alle case. Erano frequentissime in Atene, e ognuno ricorda il famoso processo degli *ermocopidi* (mutilatori delle erme). Si riferivano ad Ermete come dio tutelare delle strade (ἐνόδιος) e delle porte [tanto delle case come delle città o *castella*] (πυληδόκος, Inni omerici II, 15, προπύλαιος). — Una tutela della stessa natura era pure attribuita ad Apollo (ἀγιεύς, θυραῖος, προστατήριος); e la sua presenza era del pari simbolicamente rappresentata da certe colonne che in cima finivano in forma conica. Anzi E. Curtius (Griech. Gesch. I, 116), descrivendo questo stesso monumento della porta di Micene « la più antica scultura che si trovi sopra suolo europeo » così si esprime: « Nel mezzo la colonna, il simbolo di *Apollo* custode della porta e del castello ».

N. d. T.

teggere così le porte maggiori come le piccole porte sussidiarie per mezzo di muri sporgenti o torri, dall'alto delle quali si potesse con maggior sicurezza respingere gli assalitori. Ne abbiamo già visto un esempio alla porta di Micene, e qui citeremo ancora una porta di Orcomeno, dove si riconosce ancora chiaramente alla destra dell' ingresso il muro sporgente (fig. 66).

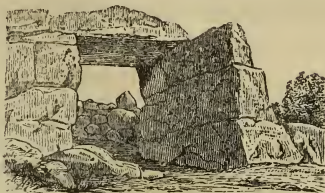



Fig. 66.

A Messene è conservata una porta costrutta con gran solidità e insieme con gusto artistico. Questa città fondata da Epaminonda e da lui innalzata al grado di capitale della Messenia era considerata per le poderose sue mura come il luogo più forte di tutto il Peloponneso, dopo Corinto, e la porta da noi accennata corrisponde perfettamente a questa opinione ripetutamente espressa dagli antichi. Come si vede dalla pianta (fig. 67) e dalla sezione (fig. 68, scala = 100 piedi inglesi), essa è una doppia porta, avente una πυλίς esterna (*a*) e un'interna (*b*). È stata aperta in un fortino delle mura in forma di torre, in mezzo al quale c'è una specie di cortile rotondo. A due punti opposti del cortile stanno le due porte, quella segnata colla lettera *a* guardante al di fuori, e quella segnata *b* verso la città.

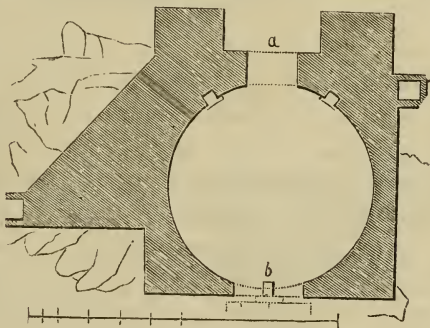



Fig. 67.

Da ultimo dobbiamo far parola, come d'una specialità, d'un certo numero di porte arcuate scoperte recentemente da Heuzey nell'Acarnania. Imperocchè mentre l'arco non appare in Grecia che nell'epoca

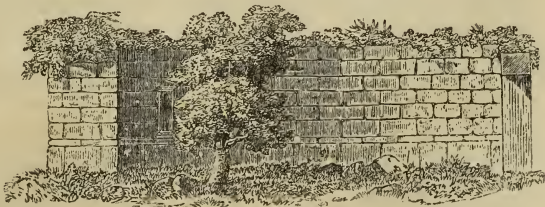



Fig. 68.

macedonica, nell'Acarnania troviamo già in fortificazioni poligonali, indiscutibilmente antichissime, delle porte nelle quali la vôlta è ottenuta non colla successiva sporgenza e col ravvicinamento degli strati mu-

rali, ma con pietre tagliate ad arco. Così almeno alle facciate esterne delle porte, perchè internamente la soffitta è sempre di lastre orizzontalmente poste (fig. 69).

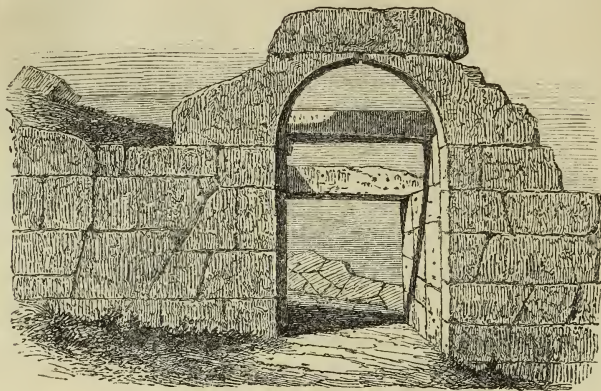



Fig. 69.

19. Parlando delle porte ci avvenne di accennare alle torri, che troviamo quasi sempre aggiunte alle porte di cinte murali per accrescerne la sicurezza e agevolarne la difesa. Imperocchè mentre da una parte le porte servivano per mettere in facile comunicazione la città col paese circostante e, per mezzo delle grandi strade, cogli stati vicini, dall'altra avevano esse il massimo bisogno d'essere protette; epperò, come benissimo osserva Curtius, è appunto alle porte che si svilupparono le arti di fortificazione e d'assedio dei Greci. Infatti pare che la torre, che è la importantissima tra le parti d'un sistema di fortificazione, abbia avuto origine da quelle sporgenze murali che vedemmo apposte alla destra delle porte allo scopo di opporre una più viva e durevole resistenza agli assalti nemici.

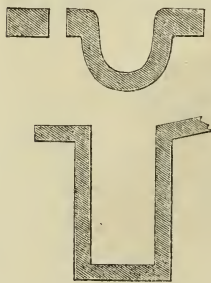



Fig. 70.

La forma più semplice e primitiva della torre pare dunque che fosse una semplice proiettura della muraglia, cosicchè questa a certi intervalli uscendo dalla linea diritta formava una specie di forte avanzato, entro il quale i difensori trovavano una posizione sicura, e dall'alto del quale potevano più facilmente, che non da un muro continuato in linea retta, dirigere i loro colpi in diverse direzioni. Cosiffatte proietture simili a torri si trovano nelle antiche mura pelasgiche di Figalia in Arcadia (fig. 70), e sono o di forma quadrangolare o di forma semicircolare.

Spesso anche per innalzar torri si approfittava di rupi o di alture isolate, che già naturalmente atte alla difesa erano rese tanto più sicure con lavori di muratura, e diventavano così singolarmente appropriate per ricognizioni del terreno circostante. Così era p. es. di una torre dell'acropoli di Orcomeno nella Beozia, qui rappresentata nella fig. 71.

Fig. 71.

Una torre a due piani si è conservata ad Attore. È fabbricata in un punto dove le mura della città s'incontrano ad angolo ottuso, ed è così ben conservata che si vede benissimo la disposizione dei due piani, benchè del resto non si sia trovata alcuna traccia di una scala. Probabilmente questa, come la soffitta del piano inferiore, erano di legno, così da potersi facilmente levare in qualche occasione di difesa. Si entrava nella torre per piccole porticine che si aprivano sulla spianata delle mura; ai tre lati della torre che guardavano all'infuori delle mura c'erano certe finestre molto simili alle feritoie dei nostri castelli medievali, cioè molto strette esternamente, e allargantisi invece assai verso l'interno.

In maniera simile sono fatte le torri che difendevano e incoronavano le mura di Messene. Tra le altre poi vi si trova all'angolo ottuso fatto da due mura una torre rotonda della quale la fig. 72 (scala = 10 metri) è la pianta e la fig. 73 la prospettiva. Un'altra di quelle torri (della quale la fig. 74 [scala=9 metri] fa vedere il fianco) assai ben conservata mostra assai chiaramente come vi si entrasse dall'alto delle mura. Le pietre

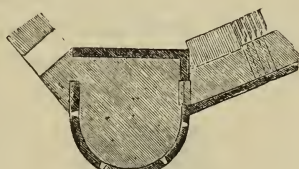



Fig. 72.

Fig. 73.

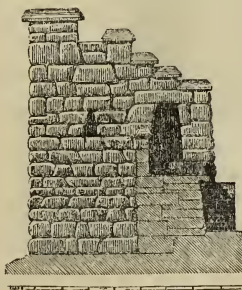



Fig. 74.

giaciono a strati orizzontali, ma le giunture verticali sono per lo più oblique e irregolari. Le pietre stesse sono poi lavorate in modo da pre-

sentare sul davanti un rigonfiamento prominente dal piano, offrendo così quella forma che italianamente si chiama *rustico*. Torri e mura sono coronate di merli che anche oggi facilmente si riconoscono; le piccole finestre si ristringono verso l'esterno ad angolo acuto, si allargano invece verso l'interno colla forma d'un arco acuto. La porta che dà sull'alto del muro (si vede in sezione nella fig. 74) non finisce ad arco ma è coperta orizzontalmente.

Due torri di forma circolare quasi affatto libere stanno a difesa della porta di Mantinea, disposte come si vede nella fig. 75 (scala = 30 metri).

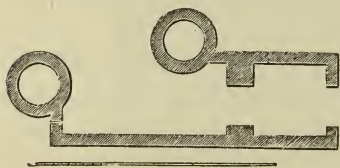



Fig. 75.

Torri isolate si erigevano spesso o lungo le coste o sulle isole, dove servivano come vedette contro i pirati e diventavano all'uopo luogo di rifugio per gli abitanti dei dintorni. In molti punti delle coste greche si trovano anche castelli simili a quelli fatti dai Veneziani per respingere gli sbarchi degli Infedeli. Il più importante di questi castelli che siasi conservato è quello sull'isola di Ceo. S'erge libero dal suolo, ha quattro piani, è coronato di merli, e da tutti i quattro lati sporgono mutili di pietra che portavano una galleria aperta, forse « l'unico esempio ben conservato di quel *peridromo* che aveva tanta importanza nell'arte della difesa presso gli antichi » (Ross, *Viaggio nelle isole greche*, I, pag. 132).

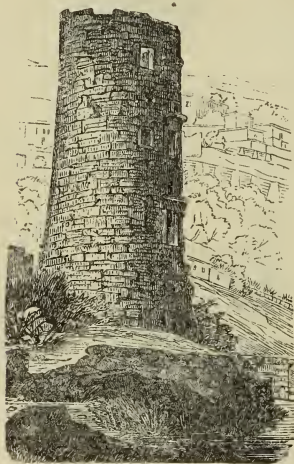



Fig. 76.

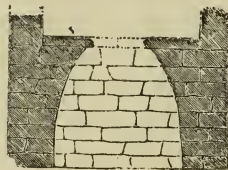



Fig. 77.

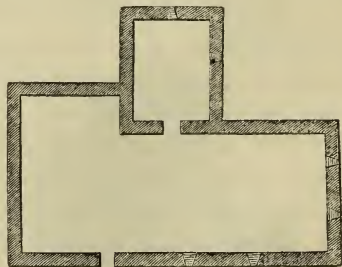



Fig. 78.

Similmente costrutta, ma di forma rotonda, è una torre sull'isola di Andro (fig. 76) eretta probabilmente a difesa di quelle cave di ferro.

È notevole non solamente per la scala a chiocciola che si vede nel suo interno, ma ancora per una camera rotonda del piano inferiore, che si ristringe verso l'alto colla solita sporgenza degli strati murali come nelle case del tesoro (cfr. § 21); la soffitta è fatta di lastre di pietre disposte a raggi (v. fig. 77).

Oltre siffatte torri affatto libere, se ne trovano non di rado altre che avevano annesse corti murate, come luogo di rifugio per gli abitanti del vicinato e pei loro averi. La fig. 78 dà la pianta d'una torre che si trova sull'isola di Teno coll'annessa corte cinta da solido muro e avente una larghezza di quasi 84 piedi.

20. Dopo le fabbriche di difesa viene la volta delle fabbriche di utilità, tra le quali occuperanno primieramente la nostra attenzione gli acquedotti, i porti, le strade, e i ponti, anche perchè di tutte queste specie di costruzioni utili l'antichità greca ci ha lasciato tanti resti importanti.

Ora quanto agli acquedotti, Curtius («Ueber städtische Wasserbauten der Hellenen» nella *Archaeologische Zeitung*, anno 1847, pag. 19 e segg.) fa notare come il principio caratteristico degli acquedotti greci stava in ciò, ch'essi si modellavano sull'esempio dato dalla natura e ubbidivano alle naturali indicazioni del suolo, tutt'all'opposto dei Romani, «i quali nella loro maniera imperatoria imponevano alle sorgenti di seguire come loro strada fino alla capitale la linea diritta, e innalzarono così magnifiche costruzioni, che si tenevano indipendenti da tutte le condizioni naturali del suolo». L'epoca più antica dell'idraulica civile è indubbiamente rappresentata dalle cisterne, che erano necessarie dovunque la siccità del terreno costringeva a raccogliere l'acqua piovana, o dove la fonte della città più non bastava ai bisogni d'una popolazione che s'andava via via aumentando. Tali cisterne erano per la massima parte una specie di pozzi tagliati in direzione verticale nel sasso vivo, coperti di lastre di pietra, più larghi verso il fondo, al quale si scendeva per gradini e pianerottoli. Se ne trovano ancora spesso sull'isola di Delo, a Julide nell'isola di Ceo, in Turia antica, città della Messenia, ed anche in Atene, ma solamente nella parte meridionale della città e sul dorso sassoso delle colline che scendono verso il mare, mentre nella parte orientale e settentrionale si sono conservati resti numerosi di veri pozzi, parecchi dei quali sono in comunicazione tra loro per mezzo di canali scavati nel sasso. A un'epoca posteriore, e soprattutto al tempo della tirannide, appartengono quegli acquedotti fatti così che l'acqua sorgente in monti vicini, condotta per canali sotterranei o scavati nella rupe o fabbricati in muratura, è raccolta in serbatoi, e da questi per mezzo di una rete di canali distribuita per tutta la città.

Così dunque con un sistema di canali o tagliati nel sasso o fatti a muro di quadroni e forniti di occhi pel passaggio dell'aria, erano guidate ad Atene le acque scorrenti dall'Imetto, dal Pentelico e dal Parnete; e in simil guisa tutte le località dell'asciutta pianura attica erano provvedute d'acqua per mezzo di acquedotti sotterranei che in parte servono anche presentemente. Vogliamo ancora citare l'acquedotto lungo sette stadi, che fu scavato da Eupalino attraverso un monte, e che portava l'acqua al castello di Tebe; come pure gli acquedotti sotterranei di Siracusa oggi ancora utilizzati. Gli avanzi di questi, come d'altri che si trovano presso Argo, Micene, Demetria e Farsalo, dànno piena testimonianza della gran cura posta dai Greci in questo ramo delle costruzioni utili, così importante per la vita materiale.

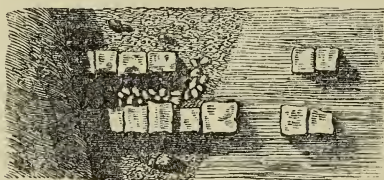
Fig. 79.

Passando ora ai porti, noteremo come la conformazione naturale delle coste greche offriva bensì numerosi seni difesi e protetti, ma che tuttavia parecchi tra questi avevano bisogno di provvedimenti speciali per dar sicurezza alle navi che in quelli venissero a gettar l'àncora. Così noi troviamo degli avanzi di un molo in pietra che ha servito a render più sicuro e migliore l'eccellente porto di Pilo sulla costa occidentale della Messenia. È costrutto come le mura della città alla maniera pelasgica, predominando tuttavia gli strati orizzontali, e si spinge innanzi nel mare a una discreta distanza assicurando il porto contro i venti e contro le correnti. La fig. 79 mostra gli avanzi di questo molo veduti dall'alto.

Fig. 80.

Più grandiose erano le opere del porto di Metone o Motone (oggi Modon), città posta più al sud di Pilo. Il porto già preparato e difeso dalla natura con una fila di scogli era stato perfezionato dall'arte per mezzo d'una muraglia in forma d'un arco rotto in più punti; ed essendo stata fortificata anche la spiaggia, il porto veniva ad essere chiuso e difeso da tre lati. La fig. 80 è la pianta di questo porto, che è abbastanza frequentato anche presentemente. Nei punti *A* e *B* si sono conservati resti dei muri antichi.

Altrove le opere dei porti erano fatte su più vasta scala, e completate od abbellite da arsenali, lanterne, templi ed opere d'arte: primeggiano tra questi il porto di Corinto a Cencre e quello di Atene al Pireo. Anche in questi il piano primitivo consisteva

nel mettere a profitto seni naturali e renderli più sicuri per mezzo di moli prolungati nel mare ai due lati dell'imboccatura, e opposti così all'ira dei flutti come agli attacchi dei nemici.

Fig 81.

Non meno complicato era il porto di Rodi, il quale, come risulta dalle ricerche di Ross, conserva anch'oggi la conformazione primitiva, e costruito sull'addentellato delle baje naturali, era una volta uno dei più importanti porti commerciali e militari. Vedine la pianta, fig. 81; *a*, *b*, *c*, *d* sono il porto per le barche, il porto mercantile, il porto militare, e il porto esterno; *e* è la situazione della città.

Quanto alle strade, noi abbiamo bensì notizie scritte intorno ad alcune di esse appianate con cura speciale, soprattutto intorno a quelle che dovevano essere percorse dalle processioni festive vicino ai grandi templi nazionali; tuttavia pochissimo di sicuro sappiamo riguardo alla tecnica greca nel fabbricarle, e gli avanzi che ci restano sono troppo scarsi perchè da essi sia possibile il formarci un concetto chiaro intorno al modo come i Greci appianavano oppure lastricavano le loro strade. In luoghi bassi e paludosi il bisogno di strade piane e dure doveva farsi sentire prima, epperò le prime strade furono a guisa di argini (χώματα, γέφυραι). Così sappiamo da Curtius che un argine conduceva da Copai, nella Beozia, alla riva opposta della palude copaica. È largo 22 piedi, rinfiancato da muri in sasso, ed ha un ponte per l'acqua del Cefiso. Questo χῶμα, così come quello che era stato costruito attraverso i terreni paludosi formati dai κατάβοθρα o emissari dell'Alfeo e che segnava il confine tra i Tegeati e quelli di Pallanzio, serviva per proteggere il terreno coltivabile contro le acque, e insieme come via di comunicazione. Anche canali vanno uniti talvolta con queste opere d'arginatura come p. es. a Fenea.

Alle antiche castella dei signori conducevano strade « quali si trovano in Orcomeno e in altri luoghi » (Curtius, *Geschichte des Wegebaues bei den Griechen* [Storia delle costruzioni stradali presso i Greci], 1855, pag. 9), e nei posteriori tempi storici erano soprattutto i bisogni del commercio e l'ordinamento delle processioni festive che dovevano spingere ad aprire comode strade. « Anche qui è stato il culto religioso quello che ha chiamato in vita l'arte, e le vie sacre furono in Grecia le prime grandi strade fabbricate coi metodi dell'arte » (ib. p. 11), come quelle ch'erano destinate a riunire diverse stirpi e paesi a comuni solennità. Ancora presentemente la Grecia è attraversata da strade nelle quali le rotaie sono ad arte scavate nel suolo petroso. Su queste i sacri carri colle statue degli dei e le supellettili del culto potevano comoda-

mente essere trasferiti da luogo a luogo. Tra le rotaie il suolo era appianato con sabbia e ghiaja. Dove non erano doppie rotaie c'erano luoghi di scambio per evitare gli scontri.

Non molto meglio ma pur meglio informati siamo circa le costruzioni dei ponti. Nella maggior parte dei casi è probabile che i ponti gettati sopra fiumi e burroni sieno stati di legno; e come esempio di un ponte di legno assai solido e lungo è da citare quello sull'Euripo che congiungeva Aulide in Beozia con Calcide nell'isola di Eùbea, e che era stato fabbricato durante la guerra del Peloponneso: solo più tardi forse gli fu sostituito un ponte ad argine del quale esistono ancora avanzi. Tuttavia si hanno in Grecia anche ponti tutti in pietra, ma questi, prima che si applicasse l'arco con pietre tagliate a cunei, non potevano essere che di piccole dimensioni. Un ponte il cui piano è fatto di correnti di pietra fu trovato da Gell presso Micene, e un altro simile presso Fliunte.

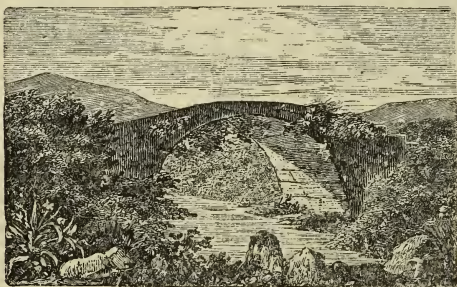



Fig. 82.

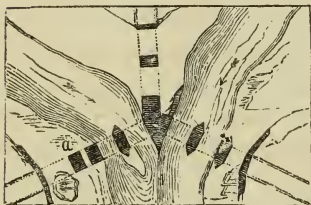



Fig. 83.

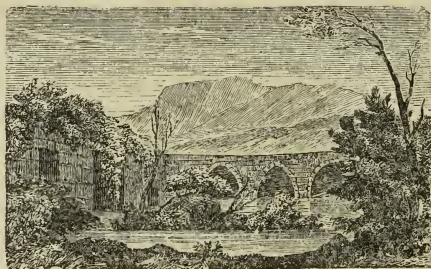



Fig. 84.

Per gettar ponti sopra fiumi più larghi si aveva ricorso a una maniera di costruzione che già abbiam visto per le porte: si facevano sporgere alquanto l'uno sull'altro gli strati di pietre da ambo le parti, e quando fossero abbastanza avvicinati si coprivano con grandi lastre o travi. È adoperato questo sistema per un ponte che si trova tra Pilo e Metone vicino a un luogo chiamato Metaxidi (in Messenia); v. fig. 82. Soltanto gli strati inferiori sono antichi; l'arco fu gettato sopra in epoca posteriore.

Una conformazione assai complicata e finamente calcolata ha un ponte sul fiume Pamiso nella Messenia. Si trova in un punto dove un fiume

minore si getta nel Pamiso, e consiste di tre bracci, dei quali l'uno conduce a Messene, l'altro a Megalopoli e il terzo a Franco Eclissia (Andania), come si vede dalla pianta, fig. 83, e dalla veduta prospettica complessiva, fig. 84. I pilastri dei bracci che attraversano i due fiumi finiscono anteriormente ad angolo acuto, perchè rompano più facilmente l'urto delle onde. Il pezzo che nella fig. 83 è segnato con *a* è riprodotto in alzata nella fig. 85, e mostra una apertura più stretta coperta orizzontalmente, mentre l'apertura più grande è fatta a vôlta col descritto metodo delle pietre via via sporgenti. Ciò si vede dagli strati antichi che si sono conservati, a sostegno dei quali è stato aggiunto più tardi un vero arco.

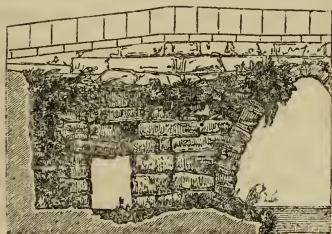



Fig. 85.

Fig. 86.

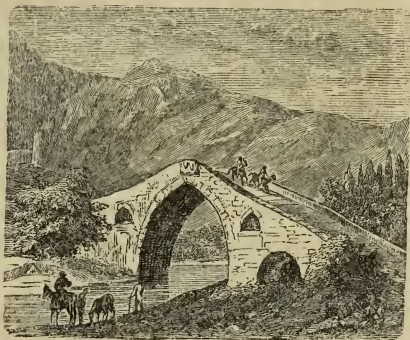



Fig. 87.

La stessa forma dei pilastri si trova anche al ponte sull'Eurota presso Sparta (vedine la pianta fig. 86). Quanto alla prospettiva, fig. 87, è da osservare che l'arco a sesto acuto non fu aggiunto che più tardi.

(Intorno a una specie particolare di costruzioni idrauliche, le case fontane, cfr. § 21, fig. 90 e 91).

21. Alle costruzioni che dovevano difendere l'uomo, dopo che aveva preso fissa dimora, contro gli assalti esterni, facciamo seguire quella classe di edifici che lo dovevano proteggere dai nocivi influssi della natura: dopo i muri vengono naturalmente le case. Le prime abitazioni dei Greci, come d'altri popoli primitivi (tacendo delle grotte naturali, quando la natura ne offra) furono capanne, che potevano essere diversamente costrutte a seconda della diversa natura del paese. I Greci ne attribuivano l'invenzione a Pelasgo, il capostipite della stirpe pelasgica nell'Arcadia. Può darsi che a queste capanne sieno per lungo tempo state simili, presso gli Arcadi stessi o presso genti d'altra stirpe, anche quelle dimore più solide e più comode che vi succedettero, le case; ma

sia o non sia così, la scienza dell'antichità non ha qui mezzo di istituire alcuna seria indagine, in quanto che nè tradizioni scritte, nè avanzi o ruine offrano materiali per una ricerca sicura. Anche i passaggi dalla capanna alle case fatte secondo un piano regolare, come ci son descritte nei poemi Omerici, non possono essere che ipoteticamente tracciati; mentre invece il piano generale delle antiche abitazioni delle greche famiglie reali è a noi noto e sicuro, almeno nelle linee principali, per le descrizioni omeriche, le quali evidentemente si fondano sulle impressioni reali che il poeta aveva del mondo in cui si trovava. Soprattutto è la descrizione del palazzo di Ulisse quella che, insieme con accenni parziali intorno ai palazzi di Alcinoo e di Priamo e intorno alla tenda di Achille impiantata a somiglianza d'una casa, ci offre una imagine fedele, almeno nei punti essenziali, delle abitazioni principesche di quei tempi — anzi, possiamo aggiungere, non solamente delle abitazioni dei re, ma ancora della maggior parte delle case grandi e signorili di privati, quando si tenga conto di quelle differenze, che dipendevano naturalmente da una minore vastità.

Secondo queste descrizioni, adunque, il palazzo reale si divideva in tre parti; e la distinzione di queste risulta abbastanza chiara da Omero. La prima parte è destinata alle occupazioni della vita comune e ai rapporti colle persone estranee; è la corte, che Omero chiama αὐλή e nella quale si entrava dalla strada per una porta a due battenti (τὰ πρόθυρα, θύραι δίκλιδες). In mezzo alla corte stava l'altare di Giove protettor della casa (Ζεὺς ἑρκεῖος); e intorno erano i locali necessari all'economia domestica, i magazzini dove si tenevano le provvigioni e le macine a mano; le camere da letto dei servi; le stalle pei cavalli e pel bestiame da macellare — se pure questo non era invece tenuto in cortili separati. In faccia al portone era la facciata della vera casa (δῶμα o δόμος) della famiglia dell'ἄναξ, ma innanzi a questa casa si stendeva un porticato a colonne (αἴθουσα δώματος), facendo riscontro a un porticato simile (αἴθουσα αὐλῆς) del lato opposto del cortile, a ciascun fianco del portone. L'atrio del δῶμα doveva essere abbastanza spazioso, dappoichè nei canti omerici ci è descritto come il luogo dove all'occasione sedeva il consiglio dei principi. Dall'atrio del δῶμα si passava nell'*anticasa* (πρόδομος) che è da intendere o come un secondo atrio chiuso e lungo quanto la fronte della vera casa, oppure come una seconda parte più interna dell'αἴθουσα δώματος e separata forse dalla prima mediante una parete. Nei poemi omerici è questo il locale dove si preparano i letti per gli ospiti pernottanti.

La vera abitazione (δῶμα) del principe e della sua famiglia, alla quale si accede pel prodomo, consta della sala per gli uomini, delle ca-

mere per le donne, della camera nuziale, e della camera delle armi e del tesoro. La sala per gli uomini (τὸ μέγαρον), ch'era la parte principale del palazzo, doveva essere, secondo le descrizioni omeriche, un vasto locale colla soffitta sostenuta da colonne; per contrapposto forse al prodomo arioso ed illuminato dalla piena luce del giorno, il *megaron* era detto σκιόεις (ombroso), in quanto che non riceveva che una scarsa luce o dalle finestre aperte nelle pareti lunghe o da una apertura del tetto annerito, la quale dava uscita al fumo. Vicino alla parete posteriore del *megaron*, e in faccia alla porta che conduceva agli appartamenti femminili, stava il focolare (ἐσχάρη), dove erano preparati i cibi pel banchetto, che si teneva nella stessa sala. Il pavimento era un semplice lastricato di pietre combinate forse a varî colori per ornamento; le pareti al contrario risplendevano di lucide lastre di metallo; e benchè nel *megaron* di Ulisse, signore di una povera isola pietrosa, le pareti fossero spoglie di quel genere di decorazione così gradito in antichissimi tempi, questo per fermo non mancava nelle rocche reali di più ricchi dominatori, p. es. nel palazzo di Menelao: nè vogliam tener conto della descrizione della suntuosa sala di Alcinoo, perchè forse leggendaria, ossia non fondata sulla esperienza personale del poeta. Sulla quistione intorno alle omeriche μεσόδμαι noi non osiamo pronunciare un giudizio assoluto; alcuni archeologi moderni, come Rumpf e Winckler (quest'ultimo si fonda sulle ricerche del primo) (1), vogliono che le μεσόδμαι sieno due soppalchi o gallerie pensili disposte ad una certa altezza nello sfondo del *megaron* ai due lati dell'ingresso agli appartamenti femminili; mentre secondo gli interpreti più antichi quelle non sarebbero che le nicchie laterali tra pilastro e pilastro (2), oppure gli stessi pilastri alle pareti. Noi preferiamo attenerci a questa spiegazione, per la ragione che una galleria, come la supposta, se ha la sua ragion d'essere in una sala d'albergo, ove servirebbe di giorno come stanza per le donne e di notte come dormitorio per gli uomini, appare invece affatto priva di scopo nell'interno del *megaron* di una casa reale.

La terza parte, infine, dell'edifizio constava dei locali che servivano per la vera e più intima famiglia, e che collettivamente si chiamavano θάλαμοι e più tardi γυναικωνῖτις. Vi si accedeva dal *megaron* per un piccolo corridoio (πρόθυρον), passato il quale s'entrava anzitutto in una sala (a pian terreno) dove stavano durante il giorno le donne della fa-

---

(1) A. Winckler; *Le abitazioni dei Greci*, Berlino, 1868, p. 31 e segg.

(2) Aristarco spiega: μεσόστυλα (*tabulata intercolumniis affixa*). — Omero, *Od.* xix, 37. (*N. d. T.*)

miglia e le ancelle. Lateralmente a questa sala si trovavano probabilmente piccole camerette dove dormivano le ancelle; la casa d'Ulisse ne aveva cinquanta: altre speciali camere da letto e d'abitazione per la famiglia del principe formavano invece un piano superiore detto ὑπερῷον. Però la camera nuziale della coppia reale, il talamo nello stretto senso della parola, era forse al piano di sotto, al fondo della gran sala delle donne; là almeno pare che avesse collocata la sua camera da letto Ulisse, il quale, mozzato della chioma l'albero d'olivo che si trovava nel cortile, aveva fatto del tronco il sostegno del letto nuziale (1). Accanto al talamo, e quindi pure a pian terreno, si sarà trovata anche l'armeria, benchè alcuni archeologi vogliano trasportare questa insieme col talamo (pel palazzo d'Ulisse almeno) al piano superiore.

Questa è nelle linee generali la descrizione di un palazzo reale dei tempi omerici; noi abbiamo a bello studio omesse le numerose ipotesi che si sono escogitate intorno alla posizione delle scale conducenti al piano superiore, intorno al luogo e alla destinazione del θόλος, dei corridoi, dell'astiera (2), come quelle che veramente assai poco giovano a fornire un concetto fondato della casa omerica. Noi non abbiamo voluto fare altro che dare un'idea, colla sola scorta delle parole stesse di Omero, delle parti principali di una casa principesca nei tempi più antichi, come ne esistevano in ogni parte della Grecia più o meno grandiose a seconda della località e della ricchezza del signore. Ma tutti quei tentativi che da Voss fino a Winckler si son fatti di ricostruire la casa di Ulisse fin nei minimi particolari, non sono altro che ingegnosi trastulli più o meno dotti, la vanità dei quali appare tanto più manifesta in quanto si pensa che in Omero noi non abbiamo che il tipo di una casa di ἄναξ di quei tempi, e che al poeta mancava ogni cognizione relativa alla conformazione naturale di Itaca; tanto che non gli passò neppur per la mente il dubbio, se fosse nel fatto possibile di innalzare sull'altipiano estremamente angusto di quell'isola un edifizio tanto esteso, con una sala per cento banchettanti, con camere per una numerosa servitù, ecc. È un merito di Hercher (3) quello di avere scoperto colle ricerche fatte *in loco* non solamente gli errori, ma anche le evidenti falsificazioni che Gell si è permesso colla pretesa scoperta delle

---

(1) Avendo prima intorno all'olivo « architettata di commesse pietre la maritale stanza ». *Od.*, XXIII, 190-201. (*N. d. T.*).

(2) δουροδόκη. *Od.*, I, 128. — Vedi trad. del Pindemonte. (*N. d. T.*).

(3) R. HERCHER, *Omero e l'Itaca della realtà*, nel periodico *Hermes*, I, pag. 263 e segg. — Certo sarebbe desiderabile che questo scritto, tanto dotto e approfondito quanto sarcastico, corresse assai più per le mani degli insegnanti.

fondamenta della casa di Ulisse. Queste illusioni, che da un mezzo secolo trovavano facile accoglienza anche presso gli uomini più serî e più dotti, avevano sedotto noi pure ed erano state accolte nelle precedenti edizioni di questo libro. Ora però giova sperare che le allucinazioni di Gell e di Thiersch riguardo ai resti della rocca di Ulisse e le meraviglie della grotta delle ninfe in Itaca debbano per sempre sparire dai trattati di antichità greche.

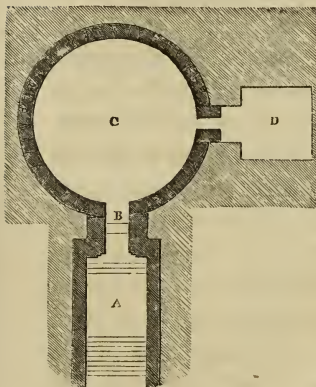



Fig. 88.

Fig. 89.

Contenuta e difesa dal muro di cinta che circonda la rocca del re, e meritevole per la sua importanza che se ne parli espressamente, è la casa del tesoro (θησαυρός) costruita in modo (come ce lo provano parecchi sotterranei che avevano appunto quella destinazione e sono ancora ben conservati) da garantire che i tesori in quella deposti fossero pienamente al sicuro. Di questo genere di monumenti noi vogliamo segnatamente citare il così detto tesauro di Atreo, che fa parte di quei resti ciclopici di Micene dei quali si è già parlato più sopra. Questo tesauro, di cui parla Pausania nominandolo appunto da Atreo (1), e che fu recentemente scoperto e più volte descritto, consiste in una camera di forma circolare, costruita nel fianco d'una collina (cfr. la fig. 88 e lo spaccato fig. 89); vi si arriva per un'anticamera (*A*) fiancheggiata da muri; la porta (*B*) è formata di strati di pietre orizzontali coperti da un grosso lastrone di pietra, al disopra del quale (similmente a quello che si è visto per la porta dei leoni, fig. 65) fu lasciato un vano in forma triangolare, per diminuire possibilmente il peso sovrapposto

---

(1) Paus. II, 16, 6. καὶ Ἀτρέως καὶ τῶν παίδων ὑπόγαια οἰκοδομήματα, ἔνθα οἱ θησαυροί σφισι τῶν χρημάτων ἦσαν. τάφος δὲ ἔστι μὲν Ἀτρέως, κ. τ. λ.
T.

all'architrave. Per questa porta (alle pareti della quale si possono osservare ancora le traccie dei chiodi che probabilmente avranno servito ad assicurare un rivestimento di lastre metalliche) s'entra nella camera principale (*C*), accanto alla quale si trova una seconda camera (*D*) (1). Quest'ultima è scavata nel vivo sasso; le pareti della camera principale sono invece formate di strati orizzontali di pietra disposti in forma di circolo; gli strati via via superiori sporgono verso l'interno così che ne risulta una cupola chiusa superiormente da una pietra più grande.

Pausania cita parecchi, ed esistenti in parecchi luoghi, di siffatti tesauri, la costruzione dei quali si dimostra ottima e opportunissima pel fatto stesso che il monumento ora descritto è oggi ancora assai ben conservato. A Micene stessa il citato autore nomina oltre al tesauro d'Atreo anche quelli dei figli di questo re [v. la nota della pag. 77] dei quali pure rimangono avanzi. Di Orcomeno in Beozia lo stesso autore esalta il tesauro di Minia come una meraviglia che non è seconda a nessun altro monumento nè della Grecia nè d'altrove, e la descrizione che ne dà (Paus. IX, 38, 1) corrisponde pienamente al piano del tesauro di Micene: le dimensioni erano però assai maggiori, in quanto che quello di Micene non ha che 48 piedi circa di diametro, mentre quello di Orcomeno ne aveva 70.

Noi passiamo sotto silenzio altri esempi di siffatti tesauri, come pure altre opinioni non conformi alla nostra intorno allo scopo e all'uso dei medesimi, e solamente concludiamo colla osservazione, che il medesimo principio della costruzione a vôlta per mezzo della sporgenza degli strati via via superiori si trova applicato già molto anticamente a fabbriche le quali non avevano una esterna apparenza monumentale, ma erano puramente e semplicemente destinate a custodia e difesa di tesori sacri, di tombe di eroi e di fonti. Così per es. s'informa pienamente a questo modo di costruzione il θόλος (piccola torre a vôlta) presso una casa fontana che Ross ha scoperto nell'isola di Coo e ha descritto. È da sapersi che in quell'isola e lontano un'ora e mezza dalla città di egual nome, sul pendìo del monte Oromedonte, si trova la fonte Burinna, dalla quale è condotta l'acqua potabile alla città: ora, per conservar questa ben fresca e pura si è costruito nel fianco stesso del monte, e immediatamente innanzi al punto dove scaturisce la sorgente, una camera rotonda che ha un diametro di metri 2,85 e un'altezza di 7 metri (fino

---

(1) Questa seconda camera, secondo E. Curtius (*Storia Greca*, I, 117, 2ª ediz.), era la tomba reale. Cfr. il luogo di Pausania citato alla nota preced.
N. d. T.

all'apertura rotonda all'alto della vôlta); l'acqua passa per questa camera e scorre poi per un canale sotterraneo alto in media due metri e lungo 35 fino al punto dove esce dalla rupe. La pianta (fig. 90) fa vedere l'imboccatura di questo canale (*A*), la cameretta (*B*) e la spaccatura della rupe (*C*) da cui sgorga la sorgente e che per mezzo di una porta è messa in comunicazione colla cameretta. Quest'ultima, indicata nella sezione, fig. 91, con *D*, è costruita precisamente come il tesauro di Micene, e s'apre all'alto in un pozzo (*B*) alto 3 metri, che attraversa il monte e serve a condurre aria fresca all'acqua. La tettoia del canale (*A*) è costruita in parte orizzontalmente di grossi paralellepipedi di pietra, in parte a vôlta con lunghi e sottili quadrelli; al disopra fu trovato un piccolo vano (*E*) al quale s'arriva per un ingresso che si trova sul pendìo del monte tra l'ingresso del canale e l'apertura del pozzo. Questa cameretta è in comunicazione colla camera principale per mezzo di una piccola finestra (*a*), e sarà stata o un santuario delle ninfe del fonte o la stanza d'un custode, mentre nel tempo stesso serviva a condurre anche da parte sua aria fresca alla sorgente.

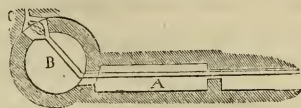



Fig. 90.

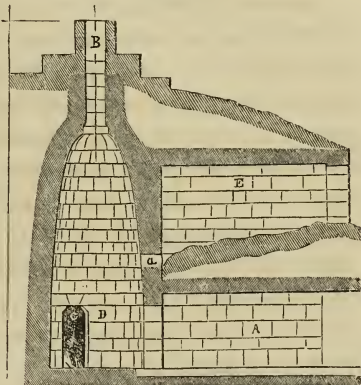



Fig. 91.

22. Passando ora dalle reggie dei tempi eroici ed omerici alle abitazioni dei Greci nei tempi storici, dobbiamo anzitutto avvertire che anche intorno a queste non abbiamo che poche sicure notizie. Anche qui i monumenti, fatta forse *una sola* eccezione, ci fanno interamente difetto, e la descrizione sistematica della casa greca che abbiamo in Vitruvio, fatta pure astrazione da parecchie difficoltà intrinseche, è piuttosto il piano d'un suntuoso palazzo d'epoca seriore o post-alessandrina, anzichè la vera casa d'un cittadino greco; la cognizione della quale ha pure per noi la massima importanza nello scopo di farci una chiara imagine dei costumi greci e della vita greca durante il periodo più splendido di quella nazione.

Ad ogni modo come naturale punto di partenza per noi può essere considerata la casa omerica, benchè non manchino punti di differenza tra questa e la casa greca dei tempi storici. Tra le quali differenze questa è soprattutto da notare, che in Omero la dimora delle donne si trova

sempre in un piano inferiore, mentre nella casa de' tempi posteriori le stanze delle donne e degli uomini sono bensì divise, ma sono di regola le une accanto le altre. Crediamo tuttavia che in alcuni casi si sia dato troppo peso a questa diversità, dappoichè anche nelle case signorili del tempo omerico poteva benissimo darsi che le stanze delle donne fossero accanto o dietro a quelle degli uomini, senza che perciò mancasse la costruzione a due piani; come d'altra parte è fuor di dubbio che anche nei tempi storici si dessero casi di un secondo piano destinato a dimora delle donne.

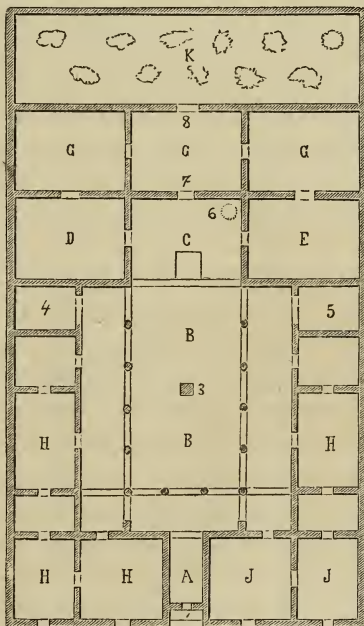
La casa dei tempi storici aveva poi, per quanto noi la conosciamo, parecchie cose in comune colla casa omerica: anzitutto il fatto che il cortile costituiva una parte importante della medesima. È circondato da colonne, appunto come nella casa omerica, ed è come a dire il punto centrale intorno al quale armonicamente si aggruppano le restanti parti della casa e sul quale le singole camere sogliono aprirsi. Quanto alla grandiosità del piano e alla pompa della decorazione, la casa dei tempi storici restava di gran lunga indietro dalla reggia omerica. E la cosa è naturale. Oltrechè in questo secondo caso si tratta dell'abitazione di potenti principi e re, mentre nel primo si tratta di semplici cittadini e privati (intorno alle abitazioni dei quali Omero non ci dà notizie di sorta), non è poi da dimenticare una qualità caratteristica del popolo greco, che esso, almeno nei tempi migliori della sua storia, amava essere sontuoso e splendido nell'erigere e decorar templi ed altri pubblici edifizi, mentre le abitazioni private rimanevano piccole e modeste, anzi, al senso di molti tempi, fors'anco misere. Era nella pubblicità che il Greco si sentiva a casa sua; il campo della vita e dei rapporti sociali erano i porticati e le piazze; la sua gioia, la superba compiacenza dell'animo egli la trovava nella grandiosità e nella pompa dei templi. Solamente dal tempo della dominazione macedonica, quando la grandezza e la libertà della Grecia erano cadute, cominciò a dominare il lusso e il fasto nelle abitazioni private, e cominciarono insieme a farsi sentire i lamenti intorno alla noncuranza sempre crescente pei pubblici edifizi così sacri come civili. Ancora però pare che la grandiosità nelle dimensioni e il lusso degli ornamenti fosse piuttosto amato per le ville, che i ricchi e i grandi, come era allora passione dominante, faceano fabbricare alla campagna, anzichè nelle case di città, dove la limitazione dello spazio e il corso fisso delle strade imponevano determinati e invariabili confini.

Di qui risulta che per le case di città non si può ammettere per regola che un solo cortile. La descrizione di Vitruvio, come lo prova il gran numero di camere fastose e di lusso di cui egli parla, non si riferisce che alle fabbriche in forma di palazzi del tempo post-alessan-

drino. Tuttavia questa descrizione non ha per ciò meno importanza pel nostro scopo, in quanto che pare che la parte descritta per prima da Vitruvio, e che egli chiama γυναικωνῖτις, rappresenti il nucleo di ciò che era l'antica casa greca; mentre la parte ch'ei chiama ἀνδρωνῖτις apparterrebbe ai tempi di un lusso maggiore e più raffinato. Cerchiamo dunque di rappresentarci anzitutto, secondo questa descrizione, la più antica e semplice casa.

« Quando si è passata la porta » dice Vitruvio « si trova un andito non molto largo, che i Greci chiamano θυρωρεῖον ». È il nostro androne. A destra e a sinistra del medesimo si trovano locali per usi domestici. Secondo Vitruvio da una parte sarebbe la stalla dei cavalli, dall'altra le celle dei portinai. Passato il θυρωρεῖον che da altri è chiamato anche θυρών o πυλών, s'entra nel περιστύλιον. Il peristilio è il cortile aperto e circondato da colonnati; e infatti esso è pure detto αὐλή e spiegato come τόπος περικίων. « Questo peristilio » continua Vitruvio « ha da tre lati portici a colonne. Al lato verso mezzogiorno si trovano invece due ante (vale a dire pilastri angolari) divise da un largo vano e sopportanti un cornicione. Esse formano l'ingresso ad un locale che s'interna due terzi della distanza che è tra le due ante. Questo luogo è detto da alcuni προστάς, da altri παραστάς ». Questa è dunque una camera che da uno dei lati maggiori s'apre interamente sulla corte; una sala aperta, alla quale assai probabilmente si riferisce anche quell'altra denominazione, più frequentemente usata dai Greci, di παστάς.

Fig. 92.

« Più all'interno » conchiude Vitruvio « si trovano grandi sale, dove suol dimorare la padrona di casa colle ancelle filatrici. A destra e a sinistra della προστάς sono disposte camere da letto (*cubicula*), delle quali l'una si chiama talamo, l'altra anfitalamo. Intorno al cortile, sotto i portici, si trovano camere per la vita domestica, triclini, camere da

(1) Gli accenni alla casa romana, contenuti in questa descrizione di Vitruvio [VI, 9], sono qui omessi; ci verrà più innanzi l'occasione di tenerne conto.

letto ed anche celle per la servitù. Questa parte della casa si chiama γυναικωνῖτις. Noi abbiamo già espressa l'opinione che nella gineconitide ci sia conservata l'antica casa greca, nella quale è probabile che, fin dal principio, all'uomo, solito a vivere in pubblico, non fosse riservata che la parte sul davanti e più piccola, mentre nella parte più interna la padrona di casa colle ancelle governava il domestico regno. Ammessa questa ipotesi, la quale si fonda sopra solide basi ed è accettata da altri studiosi, noi possiamo tentare una ricostruzione dell'antica casa greca quale è quella data nella fig. 92. È facile riconoscervi le parti principali della casa, delle quali si parlò più sopra : *A* è lo stretto vestibolo, *B* il cortile scoperto e circondato da colonnati, *C* la sala aperta (προστάς, παραστάς, παστάς) che ha da una parte la camera da letto del *paterfamilias*, talamo (*D*), e dall'altra l'anfitalamo (*E*), il quale ultimo era forse la camera da letto delle figlie. Più indietro si trovano locali più grandi (*G*) per le ancelle lavoranti sotto la sorveglianza della *materfamilias*, mentre intorno alla corte e aperte sulla medesima si trovano altre camere pei bisogni domestici, come camere di provvigioni, camere da letto ecc. (*H*), alcune delle quali situate ai lati dell'ingresso e aperte sulla strada servivano spesso come botteghe o laboratorî (*J*). Dietro alla casa poteva trovarsi un giardino (*K*), più o meno limitato dalle case vicine. Vi si accenna spesso dagli antichi.

Ora per dare un'idea degli spazi interni : la porta di casa conducente nel vestibolo par che nella maggior parte dei casi si trovasse sulla linea ossia nel vano della facciata (1); le espressioni πρόθυρον e προπύλαιον però ci indicano che in alcune case almeno si trovasse dinanzi alla porta un piccolo spazio architettonicamente caratterizzato e distinto, che poteva essere ornato o da pilastri ad ante, oppure, come si vede dai resti di una casa privata conservataci, da colonne. Nella pianta questo propileo è segnato 1. Accanto ad esso stava, se non di regola almeno non di rado, l'imagine di Apollo Agieo, come pure, forse un po' discosto sul davanti della casa, un simbolo di Ermete protettore delle vie e del commercio, consistente in una semplice colonna o pilastro.

Nella massima parte dei casi, se non sempre, sorgeva nel cortile un altare, libero e visibile da tutte le parti, consacrato a Giove ἑρκεῖος come al supremo dio protettore della casa e della famiglia ; e lo si trova già nella reggia omerica. In altri punti più appartati della casa, ma che pure erano in comunicazione coll'atrio (*alae*, 4 e 5) si trovavano secondo l'opinione di Petersen i santuari degli θεοὶ κτήσιοι, cioè degli dei donatori e pro-

---

(1) Puoi vedere un di questi portoni, per es., in : Gerhard : *Coppe del Museo Reale di Berlino*, Tavola XXVIII.

tettori della proprietà, e degli θεοὶ πατρῷοι, cioè degli dei ereditari della famiglia o della gente. Dalla corte s'entra nella sala aperta, la quale segna come il limite tra il campo della vita e dei rapporti d'un carattere maggiormente pubblico, e il campo della più stretta ed intima vita domestica: la παραστάς era quindi il luogo più opportuno per le riunioni della famiglia ai sacrifici e ai comuni banchetti. Epperò io non mi perito d'ammettere senz'altro che qui fosse il focolare, il santuario della casa e insieme della dea Estia conservatrice d'ogni cosa. In principio sarà stato un vero focolare e una vera cucina; più tardi, quando diventò necessario d'aver locali appositi per la cucina, l'antico focolare continuò ad essere pur sempre il centro della casa, e tutti gli avvenimenti della vita domestica erano accompagnati e come contraddistinti da sacre cerimonie a questo altare (1). « Speciale occasione alla venerazione di Estia» dice Petersen « offrivano tutti i mutamenti d'una certa importanza nella vita domestica, come partenza o ritorno, ammissione in casa — anche di schiavi (i quali in generale avevano parte, come membri della famiglia, al culto domestico di Estia) — o abbandono della medesima; e per conseguenza in modo speciale i casi di nascita, di conferimento del nome, di nozze, di morte. L'altare di Estia godeva d'una santità speciale come asilo: là si rifuggiva lo schiavo per timor della pena, là trovava sicura protezione lo straniero, anzi perfino il nemico della casa; imperocchè la venerazione di Estia riuniva d'un vincolo comune tutti quelli che dimoravano nella casa, liberi non meno che schiavi, stranieri non meno che membri della famiglia ». Questa importanza dell'altare di Estia, che aveva messo profonde radici in tutta la vita domestica dei Greci, pare corrispondere perfettamente al posto che noi gli abbiamo assegnato.

Dalla prostade s'entra a destra e a sinistra nel talamo e nell'anfitalamo (θάλαμος, ἀμφιθάλαμος), nel primo dei quali si trovavano i santuari degli dei delle nozze e del matrimonio; nella parete di fondo della prostade si apre una porta, della quale, come importantissima nell'organismo della casa greca, si parla spesso dagli autori. Essa, in opposizione alla θύρα αὔλειος che dall'esterno conduce nel cortile, è chiamata μέταυλος, « perchè si trova dirimpetto alla αὔλειος, *al di là* o *dietro* dell'αὐλή » (2). Quando questa era chiusa, le ancelle restavano escluse da ogni comunicazione colle altre parti della casa e confinate nelle camere da lavoro e nelle loro camere da letto, le quali ultime par che fossero a un piano superiore (πύργοι); parecchi passi di autori greci accennano

---

(1) Petersen, *Il culto domestico dei Greci antichi*, nella « Zeitschrift für Alterthumswissenschaft » 1851, p. 199. – Petersen mette l'altare nella gran sala degli uomini, che per lui divide i due cortili.

(2) Becker, *Caricle*, 2ª ediz. II, p. 88.

espressamente a siffatte temporanee reclusioni. Se alla casa era annesso un giardino, questo doveva naturalmente aver comunicazione colla casa stessa per una porta, che si chiamava θύρα κηπαία, ed è segnata col n° 8 nella nostra pianta.

A questa descrizione dell'antica casa greca ad un cortile aggiungiamo ancora alcune osservazioni intorno alle abitazioni più grandi e più sontuose d'un tempo posteriore, le abitazioni a due cortili, delle quali quasi esclusivamente si sono finora occupati gli studiosi. Tra le restaurazioni tentate regna la maggior discrepanza, e non sarà quindi fuor di luogo di ritentare qui di nuovo la prova.

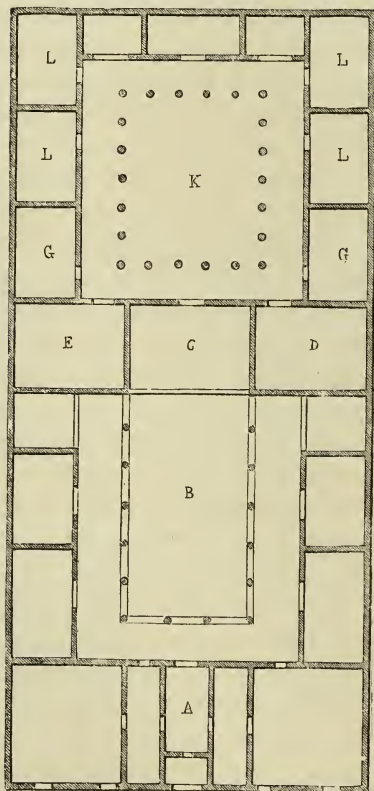



Fig. 93.

Nel dare la restaurazione che noi crediamo più vicina al vero e quale la presenta la fig. 93, noi partiamo dalla considerazione delle condizioni di fatto che dovettero creare il bisogno del doppio cortile. Ad ogni modo, e per lo meno nelle città, questa innovazione fu primamente adottata per edifizi già esistenti. Di quanto crescevano il lusso e la mollezza, di tanto crescevano anche i bisogni nella vita domestica delle persone più agiate; chè, quanto alle case comuni, queste per la maggior parte avranno continuato ad essere come le abbiamo or ora descritte. Sentitosi dunque il desiderio di ampliare le case e di accrescere i commodi della vita domestica coll'aggiunta d'un secondo cortile, un siffatto ampliamento non si poteva ottenere che dalla parte interna, in quanto che sul davanti la linea della strada imponeva un limite che non si poteva oltrepassare; mentre invece i giardini che spesso erano annessi alle case offrivano il terreno più opportuno per un nuovo cortile e nuove fabbriche. Per conseguenza nella nostra pianta (fig. 93) tutta la parte anteriore della casa è rimasta intatta. La sola modificazione consiste in ciò, che dalla porta *metaulos* (fig. 92, 7) non si entra più in una delle grandi sale da lavoro, ma si passa invece immediata-

mente (1) nel secondo cortile (*K*), intorno al quale si trovavano poi e le sale da lavoro (*G*) ed altre camere (*L*); riguardo alla posizione di queste però non si può dir nulla di preciso in quanto che appunto nelle case private i limiti dello spazio disponibile, il maggior o minor numero dei componenti la famiglia, e mille altre condizioni accidentali della vita dovevano imporre o consigliare molteplici variazioni nel tipo generale.

Dopochè la casa ebbe guadagnato questa aggiunta di spazio, la parte nuova divenne il campo della più intima vita di famiglia, mentre il primo cortile restò destinato ai rapporti di carattere più esteriore. La porta *metaulos* continua ad essere il limite delle due parti distinte della casa; ed ora si spiega (ciò che era rimasto inesplicabile in altri tentativi di restaurazione diversi dal nostro) come questa medesima porta potesse anche indicarsi col nome di μέσαυλος: la μέταυλος, ossia la porta che sta dietro al (primo) cortile, diventa insieme μέσαυλος, ossia porta tra i due cortili, quando al primo e anteriore se n'aggiunge un secondo più interno. Quanto alla prostade, nello sfondo della quale si apre appunto la porta *metaulos-mesaulos*, essa conserva ancora pienamente la sua importanza e il suo carattere di santità come sede del sacro focolare; e tutto il nostro piano appare maggiormente probabile per ciò che dal medesimo può essere dedotta la forma, la pianta e la posizione del *tablinum*, che aveva tanta importanza nella casa romana, e al quale molto probabilmente, come mostreremo più innanzi, la prostade ha servito di modello (2).

Non è neppur bisogno di avvertire che le nostre descrizioni non sono altro che un tipo affatto generico della casa, la quale nel fatto si è molte volte e in cose importanti scostata da quel tipo. Si ponga mente alle grandi differenze degli edifizi superstiti in Pompei, i quali riproducono pur sempre in generale il tipo della casa romana; si ponga mente alle mille diverse conformazioni della casa moderna, e si potrà di leggeri concepire come anche nella casa greca il caso, la posizione, la maggiore o minore estensione dell'area, le circostanze e i bisogni personali dei possessori dovessero consigliare o imporre molteplici deviamenti dalla regola comune. E infatti l'unico esempio di una casa privata, che ci sia rimasto, mostra tante diversità, che riesce difficile il

---

(1) Ciò è indispensabile pel necessario riguardo al risparmio di spazio, trattandosi dell'ampliamento d'una casa già esistente. Nelle fabbriche sontuose di tempi ancora posteriori potevansi disporre altre camere tra la prostade e il secondo peristilio, come ha fatto appunto Canina nella sua pianta.

(2) Richiamiamo l'attenzione del lettore sulle approfondite indagini di Winckler (*Le abitazioni dei Greci*, Berlino 1868, p. 133 segg.), benchè non possiamo in tutti i punti convenire nelle sue opinioni.

riscontrarvi anche solo le parti principali delle case qui sopra descritte. È desso un edifizio trovato sull'isola di Delo (vedi la pianta fig. 94) notevole per un bellissimo *vestibulum*, προπύλαιον (*A*), che si trova alla facciata (la quale è molto stretta, e rivolta verso la strada) e consiste di due colonne d'ordine jonico collocate tra due gentili ante (fig. 95).

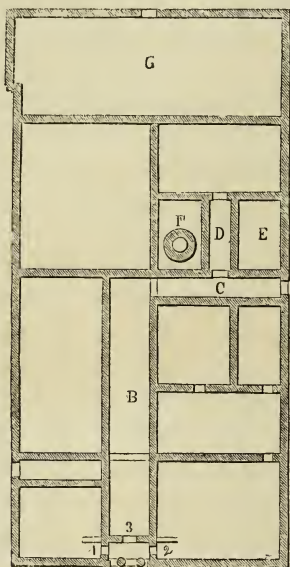
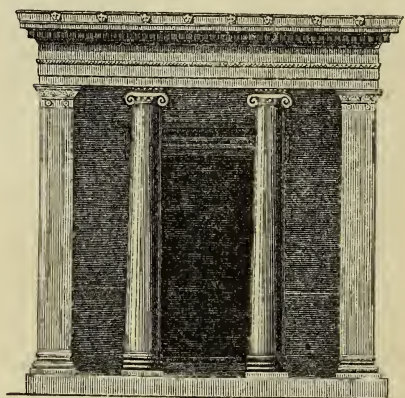



Fig. 94.

Fig. 95.

A destra e a sinistra sono piccole porte (fig. 94, 1 e 2) che conducono a locali laterali; mentre la gran porta (n° 3) dà in uno stretto andito, nel quale si riconosce il θυρωρεῖον (*B*). L'aula (*C*), in cui sbocca questo andito, è assai piccola e stretta, e pare andasse priva d'ogni ornamento di colonne. Ci duole che i locali adiacenti all'ingresso e al cortile non sieno stati più particolarmente descritti dagli archeologi che hanno visitato l'edifizio; essi ci dicono soltanto che in *F* si trova una cisterna. Lo spazio *D*, aperto alle due estremità, è forse da considerarsi come una prostade, certamente assai angusta; nel qual caso il locale a destra *E* sarebbe il talamo, e *G* il cortile più interno — benchè qui pure non pare che si sieno trovate colonne. Gli editori dànno quell'edifizio per un pubblico stabilimento di bagni, il che pare non s'accordi colle dimensioni piuttosto modeste del fabbricato. La cisterna, che assai probabilmente ha suggerito quella spiegazione, sarebbe benissimo adatta anche in una casa privata qualunque. Certo è che i Greci provvedevano la loro casa d'un serbatoio d'acqua, precisamente come noi consideriamo il pozzo come uno dei principali requisiti d'ogni casa. — Del resto quanto alle rovine di Delo, così importanti per lo studio degli edifizi privati, Ross deplora la vandalica distruzione, che qui, come in molti altri casi di rovine antiche, continua anche oggi per cavar pietre e calce da uti-

lizzare in nuove fabbriche. Se non fosse questo barbaro costume, in Delo noi avremmo ancora interi quartieri di città. Sotto molte e forse sotto la maggior parte delle case erano cisterne, le quali, secondo la maggiore o minor larghezza, erano coperte o da un vôlto di stretto inarcamento oppure da lunghe piane di granito su cui riposava il pavimento.

23. Per conchiudere anzitutto con quei monumenti della vita greca che si riferiscono all'uso privato, noi passiamo dalle dimore dei vivi a quelle dei morti; dalle case alle tombe. A cagione della grande pietà del popolo greco verso i morti, questa specie di monumenti ha acquistato una grande importanza, e si è sviluppata in una sorprendente varietà di forme. Noi vogliamo considerare queste diversissime forme di sepolcri sotto l'aspetto del modo di costruzione, e vogliamo tentare così di dividerle in gruppi distinti e caratteristici. Ciò posto, si distinguono le tombe in cumuli di terra o tumuli, in sepolcri scavati nel sasso, e in costruzioni libere: ciascuno poi di questi generi, la scelta tra i quali poteva dipendere così dalla natura del terreno, come dalla maniera di sepoltura adottata, ammette una gran varietà di forma, di mole, di costruzione.

In paesi poveri di pietra si innalzeranno colline di terra; dove invece si trovano facilmente pietre sul suolo o nella terra saranno queste di preferenza accumulate a tumuli; in una regione a roccie e rupi o si utilizzeranno come tombe cavità naturali, o se ne scaveranno ad arte nel suolo; e queste forme di tombe, come quelle che sono suggerite dalla natura del suolo, sono anche le più antiche, mentre più tardi e in tempi di cultura artistica più uniformemente diffusa, diventò costume assai più generale di erigere monumenti liberi.

a) Quanto ai cumuli di terra, questa come la forma più semplice e naturale è stata comune, fin dai tempi più antichi, ai popoli della razza caucasea, come lo provano i numerosi avanzi che si trovano dalle sedi più orientali alle più occidentali di quella razza. Anche la Grecia è ricca di tali monumenti primitivi, che in una piccola camera sepolcrale custodiscono le spoglie mortali, mentre per la loro forma attirano l'attenzione altrui sul luogo consacrato dalla sepoltura, e così aggiungono al carattere di sepolcro quello di monumento. Come avviene sempre nei primi passi che fa l'arte edificatrice, anche questi tumuli hanno più l'aspetto di opere della natura che non delle mani dell'uomo; e infatti dai Greci erano chiamati colline (κολωνοί), mentre però, tenuto conto del modo di costruzione, e cioè ch'erano aggerati, avevano pure il nome di χώματα. A questo genere di semplici tumuli di terra appartengono quelle imponenti colline che oggi ancora si vedono sulle rive

dell'Ellesponto, e che secondo l'antica tradizione greca racchiudono le ossa degli eroi omerici, di Achille, di Patroclo, di Ajace, di Protesilao. Due sepolcri simili e visibili a una gran distanza eressero anche gli Ateniesi nella pianura di Maratona ai loro fratelli caduti nella gran battaglia combattutasi per la libertà della Grecia: il maggiore di quei tumuli, alto originariamente 30 piedi, è qui rappresentato nella fig. 96. Tumuli più piccoli si trovano spesso nella pianura attica, e di simil fatta sono pure le grandi tombe-colline dei re bosporani, che si trovano a Panticapeo al Bosporo cimmerio, e delle quali la fig. 97 offre un esempio.

Fig. 96.

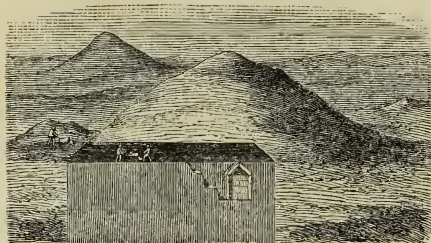



Fig. 97.

Per dare una maggior solidità a siffatti tumuli, ed evitare il rotolar giù della terra ammucchiata, si cingevano spesso d'una cinta murata, come era il caso delle tombe, che Pausania ha descritte, di Epito a Feneo nell'Arcadia, e di Enomao a Olimpia; e fino ad oggi si è conservato nell'isola di Sime un tumulo che corrisponde pienamente alla descrizione di Pausania: ha un diametro di 19 metri ed è tutt'all'intorno circondato da una cintura (κρηπίς oppure θριγκός) di pietre poligo-

Fig. 98.

Fig. 99.

nali non tagliate (λίθοι ἀγροί, λογάδες) alta 1,25 — 2,19 metri (fig. 98 e fig. 99). Il cumulo di terra in forma di cono è quasi interamente sparito.

Che anche pietre potessero essere ammucchiate a tumuli, è cosa che non ha neppur bisogno di essere specialmente accennata; se n'ha una forma che Pausania rileva, tra l'altre cose, espressamente riguardo alla tomba di Laio presso Daulide, e della quale ci occorrerà di parlare un'altra volta a proposito delle costruzioni libere.

b) Un'altra delle più antiche forme di sepoltura consisteva nel

deporre i cadaveri in cavità o grotte che erano o formate dalla stessa natura, oppure scavate e architettonicamente ornate dall'arte. Anche qui son possibili le maggiori varietà e differenze. Una grotta naturale nel pendìo d'una rupe può essere ampliata e ridotta a tomba; oppure si può scavare nel suolo petroso una camera sotterranea; o può infine un masso isolato e più o meno libero essere internamente scavato ed esteriormente decorato d'ornamenti architettonici.

Consideriamo anzitutto i sepolcri sotterranei. Può darsi che fin dai primi tempi sia stata suggerita una tal maniera di tombe dai corridoi e dalle cavità delle cave di pietre. Si trovano scavi di questo genere presso Nauplia, e il nome che portano di Ciclopiche (Κυκλώπεια) indica la grande antichità che loro si attribuiva. Grotte simili irregolarmente disposte s'incontrano a Gortina sull'isola di Creta. La necropoli di Siracusa invece, dove pure sembra che la prima occasione venisse da cave di pietra, è disposta secondo un piano più regolare.

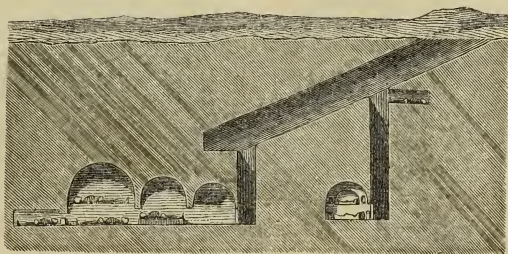



Fig. 100.

Fig. 101.

Semplici pozzi che s'internano profondamente nel suolo e sboccano in camere sepolcrali si incontrano nelle già citate (fig. 97) tombe reali di Panticapeo (fig. 100), dove s'è anche conservato un *tunnel* formato con lunghe pietre in forma di travi e disposte le une sopra le altre a morsa, come si vede nella fig. 101.

Benchè la penisola greca sia ricca di tali sepolcri, sono però le isole quelle che principalmente ci offrono abbondantissimi materiali per lo studio delle tombe scavate nel sasso, più o meno antiche. In alcune lo scavo è così fatto, che la soffitta si sostiene da sè, senza bisogno d'ulteriore appoggio, come n'è un esempio la tomba che si trova sull'isola di

Egina, e che è figurata in pianta nella fig. 102 e in sezione nella fig. 103. Una scala stretta (*a*) conduce all'ingresso (*b*) in forma di porta arcata per la quale s'entra nella vera camera sepolcrale. Questa è fatta per contenere tre avelli i quali, fatti di semplici lastre di pietra e similmente coperti, occupano tre lati (*c*) della camera.

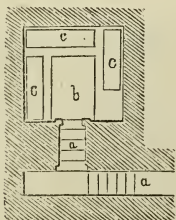



Fig. 102.

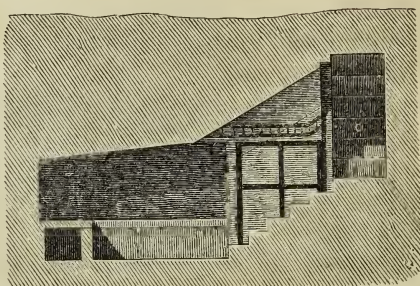



Fig. 103.

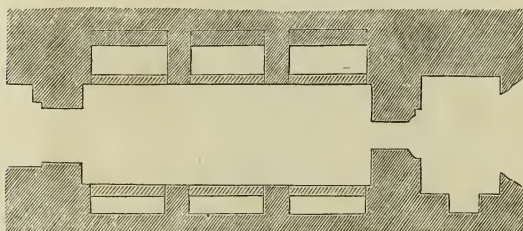
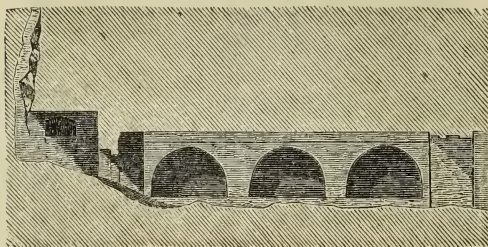
Una tomba nell'isola di Melo ha da una parte e dall'altra tre avelli, che si trovano in nicchie di forma semicircolare, come si vede dalla pianta fig. 104 e dalla sezione fig. 105.

In altre tombe di questo genere per ottenere maggiore solidità si è dato alla soffitta il sostegno di pilastri in muratura o di pareti trasversali, e così si è anche ottenuto di dividere lo spazio interno in parecchi scompartimenti. Così una camera sepolcrale dell'isola di Delo ha a ciascuna delle due pareti laterali due pilastri in muro (*a*), tra i quali si trovano anguste nicchie (*b*), come si scorge dalla pianta, fig. 106. In ciascuna di queste nicchie sono due avelli l'uno sopra l'altro. La camera sepolcrale è alta metri 2,30, e la soffitta è formata di lastre di pietra strettamente commesse le une alle altre (cfr. la sezione fig. 107).

Fig 104.

Fig. 105.

Diversa è la conformazione d'una tomba sotterranea dell'isola di

Calce (fig. 108). Una scala stretta (*b*) scende alla porta (*a*). Nell'interno della camera, lunga circa 14 piedi e mezzo, è eretto un pilastro (*c*) che è congiunto alle due pareti minori per mezzo di due poderose piane di

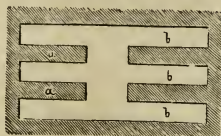



Fig. 106.

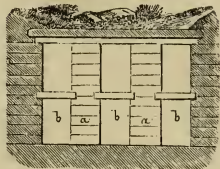



Fig. 107.

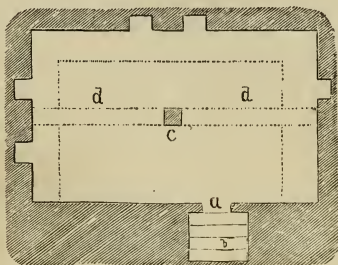



Fig. 108.

pietra (*d d*), che sopportano le lastre della soffitta, posta pochi piedi soltanto sotto la superficie della terra. Lungo le pareti all'intorno si trovavano avelli in forma di banchi di pietra; questi però erano già stati spogliati d'ogni lor contenuto quando il Ross li scopriva. Nelle pareti sono scavate certe nicchie quadrangolari che servivano per collocarvi vasi ed altri oggetti coi quali si accompagnava, per dir così, la persona cara nella sua dipartita. Di questo costume (cfr. § 35) ci dànno specialmente notizia le moltissime tombe che si trovano nella piccola isola di Chilidromia. Queste non sono tombe scavate nel sasso, ma sono fatte di pietre calcarie in forma assai semplice, e poste sotterra a una non troppo grande profondità. La fig. 109 mostra una di queste tombe, aperta da Fiedler, nella quale si trovarono ancora, e nella loro primitiva posizione, le ossa e i doni di cui l'amorosa pietà dei superstiti aveva voluto provvedere l'estinto.

Fig. 109.

La tomba stessa non è che una fossa quadrangolare della grandezza voluta per contenere il cadavere, cinta e come foderata tutta all'intorno di pietre in guisa tale che i due lati più lunghi sono due pareti o muri fabbricati senza cemento e composti di pietre calcaree piatte e comba-

cianti tra loro con accuratissima precisione, mentre ciascuno dei lati minori è chiuso da un'unica lastra grande. Il cadavere aveva la testa rivolta al sud; due piccole tazze e due monete di rame, corredo dato al defunto, si trovavano nel medesimo spazio, il quale era poi coperto da tre grandi lastre di pietra. All'estremità settentrionale, ossia dalla parte dove il cadavere aveva i piedi, era adiacente alla fossa un altro spazio più piccolo ma similmente foderato e coperto, nel quale, come in una dispensa, si trovavano un gran numero di oggetti dati pure come provvista al morto. C'erano fra le altre cose un vaso grande e altri più piccoli, un orcio da olio, coppe pei sacrifizi, tazze di diversa forma — tutti questi oggetti in terra cotta; più uno specchio di bronzo. Una lampada in terra cotta portava ancora traccie manifeste dell'uso.

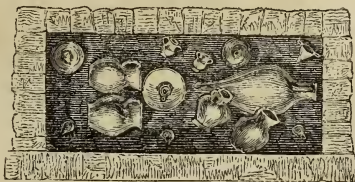
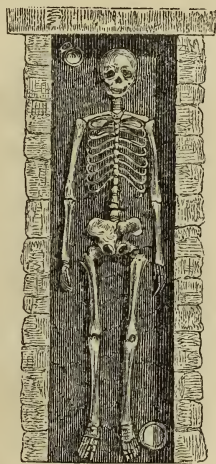
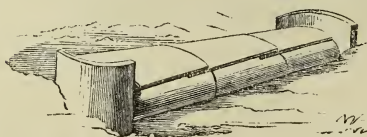



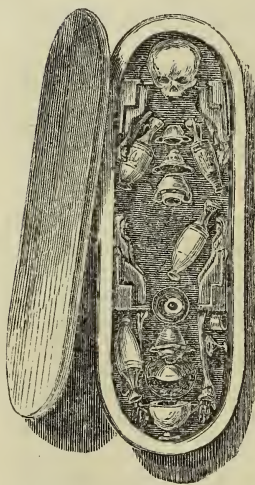
Fig. 110.

Lo stesso costume si osservava anche quando i morti erano seppelliti rinchiusi in arche (σοροί). Parecchie di siffatte arche, che per lo più erano in terra cotta, si son trovate ad Atene. La fig. 110 ne rappresenta una, chiusa con tre lastre; la fig. 111 è un sarcofago aperto così da lasciarci veder l'interno contenente vasi d'ogni sorta.

Fig. 111.

Un'altra maniera di sepolcri scavati nella roccia era quando le camere sepolcrali erano scavate nel fianco d'una rupe, della quale poi s'ornava con decorazione architettonica la parete esterna dov'era l'ingresso. Simili facciate di tombe sono assai frequenti nella Frigia e nella Licia, e benchè esse accennino ad una cultura in origine straniera ai Greci, tuttavia, siccome in que' paesi hanno pur fiorito durante i tempi storici costumanze e cultura greca, e parecchi dei monumenti in discorso datano appunto da quei tempi, così non si debbono da noi passare sotto silenzio.

Ciò che fa notevoli le tombe della Licia, si è che esse imitano in modo singolarissimo e seguito fino nei più piccoli particolari le costruzioni in legno. Di solito è una facciata che, per mezzo di travi lavorate con severa semplicità, presenta diversi piani a sfondo concentrico, come ne è un bell'esempio la tomba riprodotta nella fig. 112. Questa si trova a Santo in un ripido pendìo di rupe, e la costruzione in legno vi è imitata con tanta esattezza e cura, che non furono dimenticati nè i chiodi nè

gli zaffi necessari in una compage di travi di legno: si crede di vedere la facciata d'una casa solidamente fabbricata in travi e colla soffitta formata di semplici e rozzi tronchi d'albero, come sono ancora oggi le capanne dei contadini licî. Una trave verticale nel mezzo divide la facciata in due campi sfondati. Talvolta queste travi di mezzo sono scolpite fuori dal sasso e isolate da ogni lato, così che ne risulta una specie di atrio dinanzi alla vera facciata della tomba. Si osserva p. es. questa conformazione in una tomba a Mira, la quale è inoltre adorna di eccellenti pitture così all'esterno accanto alla facciata, come nell'interno dell'atrio (fig. 113). Una tomba a Telmesso (fig. 114) ha una perfetta facciata in istile jonico: due colonne joniche tra due ante sopportano un frontone ornato di acroterî, e formano un atrio; nella parete interna si trova l'ingresso alla camera sepolcrale.

Fig. 112.

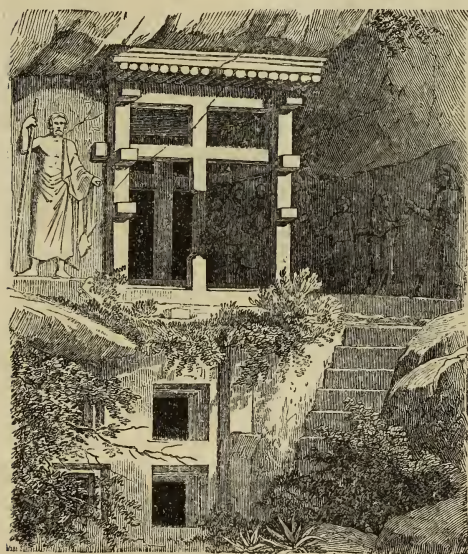



Fig. 113.

Fig. 114.

Simili tombe scavate nel sasso e decorate esternamente da facciate occorrono anche in Grecia, così in terra ferma, come, e anche più spesso pare, sulle isole; e non di rado non parendo sufficiente la naturale so-

lidità del sasso, la si è accresciuta con opere di muratura. Ne abbiamo un caso in una tomba scoperta da Ross nell'isola di Tera, dove la camera è bensì una spaccatura naturale della rupe, ma le pareti sono state fatte più solide per mezzo di muri, e la soffitta è formata di piane di pietra. — Una tomba scavata nel pendìo di un colle che il medesimo infaticabile investigatore ha scoperto nell'isola di Coo ha un piccolo atrio pel quale s'arriva alla porta lavorata riccamente e nel migliore stile dell'architettura jonica: alcuni frammenti di essa porta si sono conservati in una vicina cappella. La tomba stessa (v. la pianta fig. 115, la sezione fig. 116) è una camera, con una vôlta fatta di quadrelli di travertino, della lunghezza di 6 metri (*a*) e avente da ciascuna parte sei nicchie sepolcrali aventi ciascuna una profondità di metri 2,50 e una larghezza di 66 centimetri (*b b*). Si trovano in vicinanza frammenti d'ordine jonico del miglior tempo, i quali appartenevano probabilmente all'atrio scolpito a giorno fuori della roccia. Si è conservata un'iscrizione che designa questa tomba come l'ἡρῷον di Carmilo e della sua famiglia.

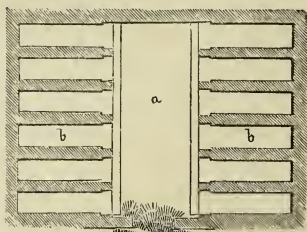
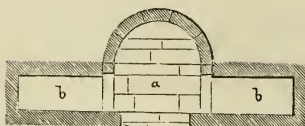
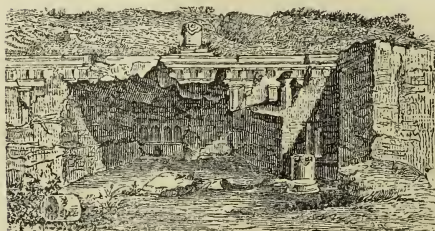



Fig. 115.

Fig. 116.

Fig. 117.

Tutta lavorata nel sasso è una tomba a Lindo sull'isola di Rodi, e può considerarsi come uno degli esempi più perfetti di questo genere di sepolcri. È ben probabile che i monumenti della costa licia,

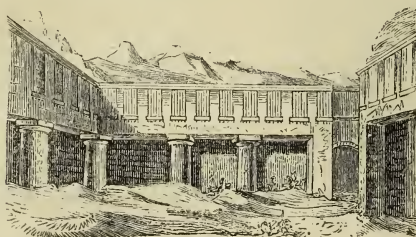
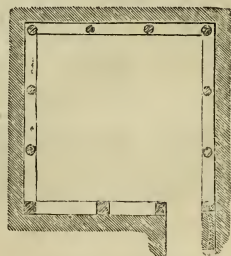



Fig. 118.

Fig. 119.

che giace dirimpetto a quell'isola, ne abbiano fornito il tipo; è però da notare che la facciata è decorata con forme greche e non in forma

di quella licia compage lignea che abbiamo descritta. La fig. 117 è una copia di questa tomba pur troppo assai rovinata. La facciata è alla maniera d'un portico greco; colonne doriche portano un cornicione composto di architrave, fregio e cornice. Di queste colonne, che in origine erano dodici, quattro dovevano essere affatto isolate, mentre le altre sporgevano solo per metà o poco più dal piano della parete. — Costruzioni di questo genere, ma più in grande, furono trovate sull'isola di Cipro. La tomba scoperta da Ross (fig. 118 è la prospettiva, fig. 119 la pianta) ha la forma d'un cortile circondato da colonne.

Citeremo da ultimo la bella necropoli di Cirene, sulla costa settentrionale dell'Africa. Il pendìo del suolo roccioso in vicinanza alla città è stato lavorato e trasformato come in una gran gradinata di terrazzi,

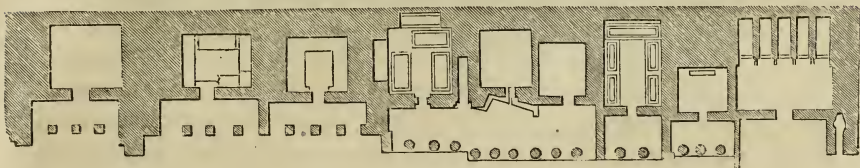



Fig. 120.

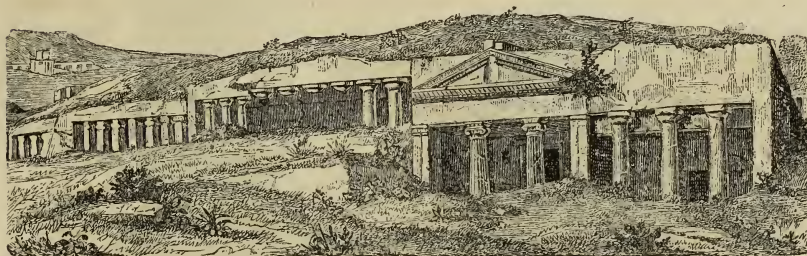



Fig. 121.

entro i quali poi sono state fabbricate le tombe. Queste sono per la massima parte piccole camere scavate nel sasso, ma quasi tutte hanno inoltre in fronte un atrio a colonne, ed offrono così nel loro insieme una vista assai pittoresca. La fig. 120 dà la pianta e la fig. 121 la prospettiva di uno di questi ripiani, con una lunga serie di facciate di cappelle sepolcrali; ed anche la fig. 122 ci concede una vista della città dei morti a Cirene confinante immediatamente colle abitazioni dei vivi.

c) Nelle tombe e sulle tombe fin qui descritte si trovano talvolta oggetti destinati o a semplice ornamento, oppure a caratterizzare il morto. Delle suppellettili aggiunte come corredo alla salma abbiamo già parlato; esse erano destinate all'uso del morto. Siccome poi il defunto poteva anche ottenere il grado o valore di un eroe (e la tomba stessa era in generale chiamata ἡρῷον, anche se non aveva la forma d'un

tempio) così la tomba aveva bisogno di un altare. Altari sepolcrali in forma di dadi e portanti il nome del morto si trovano frequenti nella Beo-

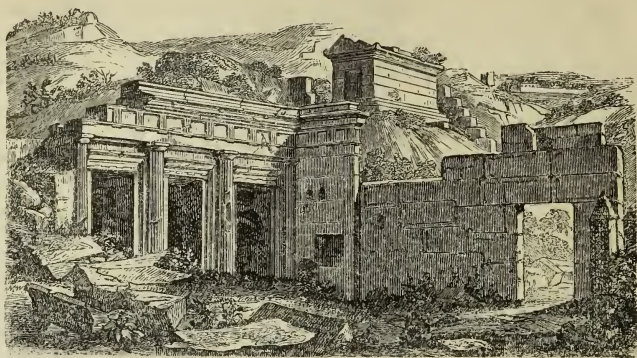



Fig. 122.

zia nei dintorni dell'Elicona; quelli invece di forma rotonda, o lisci oppure portanti una iscrizione — come uno trovato a Delo (fig. 123) — od anche decorati con ornamenti di vario genere segnatamente però in

Fig. 123.

Fig. 124.

forma di serti di fiori o di teschi di toro (cfr. fig. 44 e 45), sono più specialmente proprii delle isole. Ve n'ha che portano rappresentazioni figurate, come uno trovato in una tomba a Delo (fig. 124), sul quale oltre l'iscrizione:

ΠΑΥΣΑΝΙΑΣ ΜΕΙΔΌΝΟΣ ΧΑΙΡΕ

si trova anche la rappresentazione in bassorilievo d'un sacrifizio. — Di forma insolita sono le pietre sepolcrali trovate da Ross nell'isola di Caso: sono emisferi di otto a dieci pollici di diametro di un marmo azzurro, e portano scolpito sulla superficie piana il nome del morto in parecchie righe di buona scrittura del terzo o quarto secolo a. C.

Del resto in tutta la Grecia, anche asiatica, la maniera più comune di monumenti destinati a segnare il luogo della sepoltura erano le an-

tiche stele attiche (στήλη). Queste sono lastre di pietra sottili, svelte, dolcemente restremate dal basso all'alto, che si piantavan ritte nel suolo oppure erano assicurate in una base (βῆμα), e portavano il nome del defunto. Ἀνθέμια (vale a dire ornamenti architettonici in forma di fiori e di foglie) sia scolpiti in bassorilievo, sia dipinti, oppure un frontispizio triangolare ornato di rosette, formano la corona della στήλη, mentre la superficie è talvolta coperta di figure in bassorilievo, che si riferiscono alla vita del sepolto. Caratteristica per l'epoca macedonica e per la romana è la στήλη più corta ma più larga coronata da un frontispizio. La fig. 125 è la copia d'una στήλη trovata ad Atene, con ornamento in figura di palma.

Fig. 125.

Affini a queste stele sono quelle colonne sepolcrali di azzurro marmo dell'Imetto e con iscrizioni, che erano proprie dell'Attica, e che ad onorare la memoria del morto si solevano cingere di bende e di corone. Le fig. 126 e 127, tolte da vasi di argilla ateniesi, mostrano due di siffatte colonne sepolcrali, l'una tronca, l'altra coronata da un capitello a foglie di acanto. Ma si hanno ancora parecchi esempi di stele alle quali è stata data la forma di piccoli edifizi simili a cappelle (ἡρῷα), e dove negli spazi contenuti tra le colonne si sono scolpite in bassorilievo le figure delle persone ivi sepolte. Il monumento rappresentato nella fig. 128 è stato trovato nell'isola di Delo, e quello della fig. 129 è stato scavato presso Atene; il bassorilievo

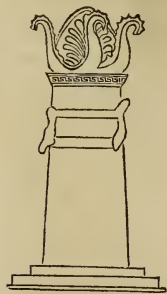



Fig. 126. Fig. 127. Fig. 128. Fig. 129.

di quest'ultimo rappresenta l'addio della morta (una tal Frasiclea) ai suoi — un genere di rappresentazione che era molto in voga per monumenti sepolcrali nel periodo fiorente dell'arte greca. Uso assai comune nell'epoca macedonica e romana, segnatamente nelle isole, era pur quello di mettere ritratti — ora il semplice busto, ora l'intera statua — sulle

tombe o, quando c'era spazio sufficiente, nell'interno degli ἡρῷα. Frammenti di siffatte statue s'incontrano p. es. frequentissimi nell'isola di Anafe, dove son provenienti dalle tombe della nobile famiglia dei Telesicratidi, già signori di quell'isola. Secondo l'opinione di Ross anche i coperchi di sarcofagi a forma di tetto che sono stati trovati nell'isola di Renea dovevano portare statue simili.

Non di rado, in luogo dei letti di pietra scavati nelle pareti o lungo le pareti e destinati a ricevere i cadaveri, troviamo nelle camere sepolcrali anche sarcofagi di pietra liberi. Però sarcofagi liberi scavati nel vivo sasso, come se ne trovano spesso nella Licia, non appariscono in terra greca che in casi isolati a Platea e sull'isole di Tera, di Carpato e di Anafe.

24. Delle tombe greche erette sulla superficie della terra sono da distinguersi, sotto il rispetto della tecnica ovvero del modo di costruzione, due diverse specie.

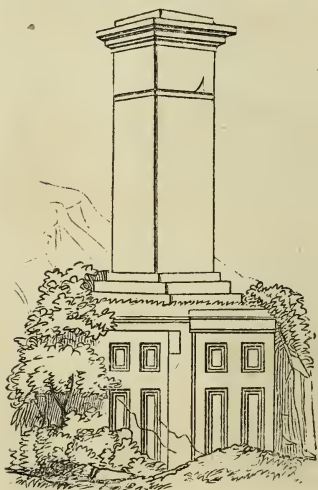



Fig. 130.

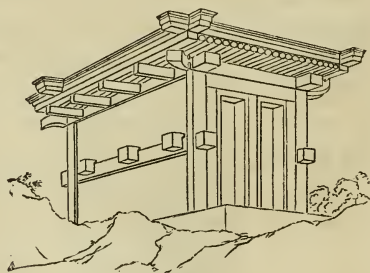



Fig. 131.

a) La prima è di quelle tombe che sono lavorate dal sasso e nel sasso naturale, e alle quali non s'è dato l'aspetto di veri edifizi che pel lavoro e per la decorazione interna ed esterna. Di queste offre naturalmente la Licia, ricca di rupi, il maggior numero di esempi, in quanto che in quel paese, non solamente nel tempo dell'antica civiltà licia, ma ancora in epoche di cultura greca, si è trasformata la rupe viva a monumento libero di forme le più svariate. La forma più semplice è quella d'un grosso pilastro riposante sopra gradini e coronato da una semplice cornice, come quello, tra gli altri, che si trova a Tlo (fig. 130). Una seconda forma è quella della ben costrutta casa di legno (fig. 131), del qual genere le tombe licie che già studiammo, scavate in un fianco di monte, non ci davano che la facciata. Il tetto par fatto di tronchi d'albero disposti l'uno accanto all'altro su uno stesso piano, ed è assai sporgente

da tutte le parti, compiendosi con una cornice orizzontale formata di travi incrociantisi agli angoli. In una terza forma invece del tetto piatto abbiamo un tetto a sesto acuto (fig. 132), a guisa dei nostri tetti così detti a padiglione: in alcuni casi questo tetto è sormontato alla fronte da un teschio di toro, pure scolpito dal sasso. Un tetto per tal guisa scolpito come un bassorilievo dal sasso vivo è quello d'una tomba a Pinara qui rappresentato nella fig. 133. — Anche in terra propriamente greca non era inusitata questa maniera di tombe, come ce lo provano parecchi esempi dell'isola di Rodi, dove però non è da tacere che potè facilmente influire l'imitazione dei monumenti della opposta Licia. Per toccare ad ogni modo d'uno di questi esempi, diremo che Ross ha trovato presso un luogo chiamato Liana un masso che già staccatosi dall'alto della montagna era precipitato a valle; ora, questo masso conteneva una completa camera sepolcrale con tre sepolture, ed all'esterno era ornato da due nicchie, una a ciascuna parte della porta (fig. 134).

Fig. 132.

Più grandioso e assai dissimile dalle tombe della Licia è un monumento che Ross ha pure trovato sull'isola di Rodi. È un gran masso di

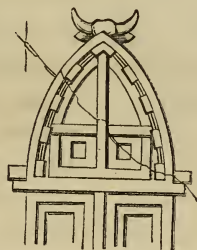



Fig. 133.

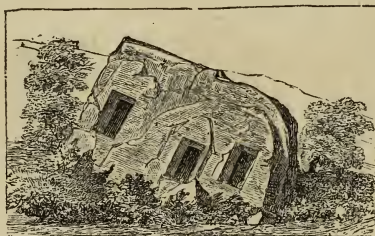



Fig. 134.

pietra arenaria, di cui la parte inferiore è stata tagliata in forma quadrata a facce verticali. Da ciascuno dei lati (della lunghezza di metri 27,81) sporgono 21 semicolonne dell'altezza di circa 5 metri, le quali riposano sopra tre gradini e una volta dovevano evidentemente sopportare una cornice, che però fu distrutta dalla caduta delle parti superiori. Se sopra questa base quadrata sorgesse una piramide di pietra a gradinate o una collina di terra ricoperta d'alberi e di cespugli, non è più possibile di riconoscere. Alla parte settentrionale che è la meglio conservata (ed è quella

riprodotta nella fig. 135) si trova, come vedesi dalla pianta (fig. 136, scala = 15 metri), tra la quinta e la sesta colonna dell'angolo occidentale una semplice porta (*a*), per la quale si passa nelle interne camere sepolcrali; e cioè: prima di tutto s'entra in un'anticamera (*b*) che ha una larghezza di metri 9,20 e uno sfondo di 3 metri; alle pareti minori si trovano nicchie. Una seconda porta (*c*) conduce in una camera più grande (*d*), lunga metri 6,70, larga metri 4,40; alle pareti di questa si trovavano nicchie d'ineguale grandezza e cinque avelli egualmente grandi e stretti, i quali però quando furono scoperti si trovarono già spogliati del loro contenuto. Sopra tutte le pareti di questi spazi s'è conservato un fino rivestimento di stucco; e non mancano traccie, le quali lasciano supporre che anticamente le pareti stesse fossero anche dipinte. Del resto tutto l'insieme di questi locali non occupa più che la quarta parte dell'area inferiore di tutto il monumento, ed è però probabile che vi esistano altre camere sepolcrali oltre le descritte. In generale poi simili monumenti lavorati nella viva roccia non erano che eccezionali nella Grecia stessa: in quella vece abbiamo un gran numero e una gran varietà di tombe edificate interamente dall'arte. Noi ci limitiamo a dare un'idea delle diverse maniere e forme di esse per via di singoli esempi.

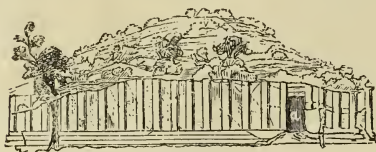
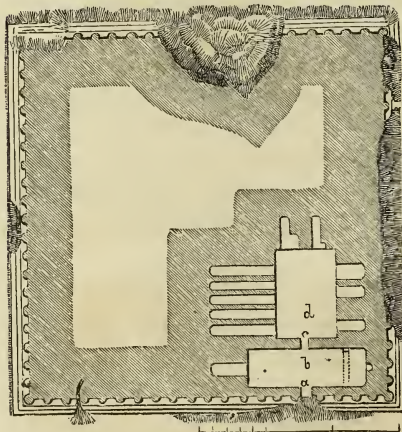



Fig. 135.

Fig. 136.

b) I più antichi e più semplici monumenti sepolcrali, che si possano dire vere e libere costruzioni, sono quelli che si sono a dir così sviluppati dai tumuli di terra, di cui si è più sopra discorso. Siccome infatti quei tumuli, come abbiamo visto, si cingevano talvolta, perchè ne fosse accresciuta la solidità, d'una parete di pietra, così era facile il passo ad erigerli senz'altro interamente in pietra; e sostituita poi la forma quadrata alla rotonda, ne risultava la piramide tetragona. Un monumento così fatto è quello che Pausania vide presso Argo, sulla via che conduce ad Epidauro, e che a lui fu dichiarato come monumento comune consacrato alla memoria dei caduti nella battaglia tra Preto (Προῖτος) e Acrisio. Numerosi monumenti di simil forma sono stati trovati da viaggia-

tori moderni nell'Argolide, e il più notevole è la piramide costruita in pietre quadrate, che si trova nelle vicinanze di Cencre; pianta, ortografia e sezione nelle figure 137, 138, 139. La base ha 48 piedi di lunghezza e 39 di larghezza. Secondo la descrizione di Ross il cantone meridionale è tagliato via in angolo retto (v. fig. 137); e qui una porta (che all'alto è finita in punta per mezzo della disposizione a morsa delle pietre alla maniera che abbiamo visto nelle gallerie di Tirinto) conduce in uno stretto corridoio in fondo al quale a destra s'entra,

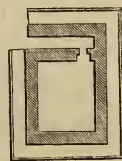



Fig. 137.

Fig. 138. Fig. 139.

per una seconda porta, nella camera interna di circa dieci passi quadrati. È tuttavia da notare che resta ancora indeciso se questo edifizio abbia servito come tomba o come vedetta. — Quando invece si manteneva la forma rotonda del tumulo e al muro di cinta si dava una conformazione più artistica (come s'è visto p. es. per la tomba sull'isola di Sime, fig. 98), allora si otteneva quella forma gradevole d'una costruzione rotonda riposante, il più delle volte, sopra una base quadrata. Questa forma pare sia stata adottata non di rado per tombe, e un bell'esempio ce lo dà una tomba della necropoli di Cirene (fig. 140).

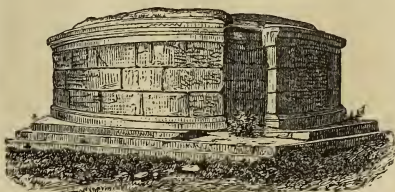



Fig. 140.

Assai semplici e di vetusto aspetto sono alcuni sepolcri di Micene. Essi, a guisa dei monumenti sepolcrali megalitici dell'Europa occidentale, sono eretti con pietre rozzamente tagliate, e formano piccole e basse camere sepolcrali coperte da grossi lastroni. La fig. 141 fa vedere il più grande di que' monumenti.

Fig. 141.

Dopo questi vengono sepolcri di un carattere più monumentale. Ne fu trovato uno presso Delfi che ha tutto l'aspetto di una casa. Si trova in mezzo ad altre tombe di diverse specie, tra frammenti di sarcofagi ed altre rovine, che fanno chiaro essere stata in quel luogo l'antica necropoli di Delfi. Thiersch descrive il nostro monumento come « un edifizio fabbricato di quadroni, ma nel più antico stile, in quanto che

i lati e la porta e una finestra, che si trova sopra quest'ultima, si vanno restremando verso l'alto » e assicura non esser dubbio, che si tratti d'una tomba. La fig. 142 ne è una copia.

Fig. 142.

Forme più graziose hanno certi sepolcri che sono stati scoperti a Carpuseli nell'Asia Minore. Questi sorgono in forma quadrata sopra alcuni gradini; le pareti sono di costruzione regolare con pietre quadrate e sono ornate di una cornice superiormente, e d'una base. Una delle più grandi di queste tombe, qui rappresentata nelle fig. 143 e 144, ha nell'interno della camera (alla quale non conduce alcun visibile ingresso) un forte pilastro che sostiene la soffitta fatta di piane e lastre di pietra, e al di sopra del quale stava forse eretta in origine la statua del morto.

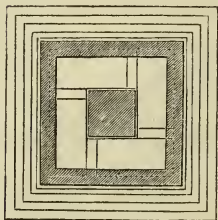
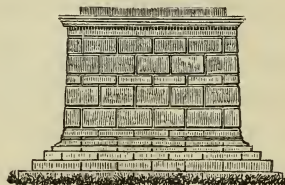
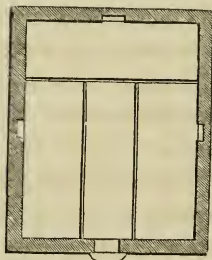



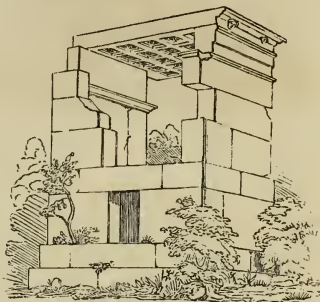
Fig. 143. Fig. 144. Fig. 145.

Assai frequente nell'isole greche è una specie di tombe, che, a guisa delle camere sotterranee, contengono parecchi avelli. Son fatte di forti muri e a vôlta, onde hanno oggi comunemente il nome di *tolarî* [da θόλος]. Come saggio rechiamo qui una tomba che fu trovata sull'isola di Amorgo (fig. 145); essa contiene tre avelli, divisi l'un dall'altro da lastre di pietra; e al di sopra di ciascun avello c'è una nicchia, in cui si trovarono vasi di vetro, lampade e simili. La porta è assai bassa, e la soglia è una lastra arrotondata. La tomba stessa si trova ora affondata nella terra trasportatavi dall'acqua; ma in origine essa era tutta sopra la superficie del suolo, come altre tombe simili nelle isole di Icaro, di Calimno, di Lero, ecc., alcune delle quali contengono fin cinque o sei avelli.

Sepolcri siffatti non avevano certamente altro scopo che di custodire i resti di persone amate ed essere tutt'al più segni e ricordi locali pei congiunti; chè noi sappiamo la cura delle tombe essersi considerata dai Greci come uno dei più sacri doveri dei viventi. Ma in altri casi

si aggiungeva uno scopo ulteriore: quello di fare artisticamente belli e magnifici i sepolcri, per mantenere e ravvivare, non solo nei congiunti, ma in tutti, e in modo bello e caratteristico, la memoria del sepolto. Allora la tomba (e degli esempi ne abbiam già trovati) diventa un vero monumento.

Fig. 146.

Se poi si considera che ai morti, nel costume greco, solevansi rendere onoranze di eroi, anzi talvolta perfino culto di eroi, allora appare naturalissimo che alle tombe, le quali non di rado son chiamate ἡρῷα, si cercasse di dare una forma simile agli edifizi di culto. E infatti le facciate alle tombe scavate nel sasso che di sopra abbiamo considerate rammentavano le facciate dei templi; e non è quindi raro il caso che anche tombe costrutte di pianta e libere sieno state erette in forma di tempio, come è avvenuto p. es. in Tera e in altre isole. Anche un sepolcro scoperto da Fellows a Sidima nella Licia par che accenni nelle sue rovine (fig. 146) alla forma di un tempio con colonne libere in fronte.

E non meno corrispondente alla forma di un tempio è una tomba trovata a Cirene, la cui facciata, come si vede dalla fig. 147, ha in maniera assolutamente insolita due porte, l'una accanto all'altra.

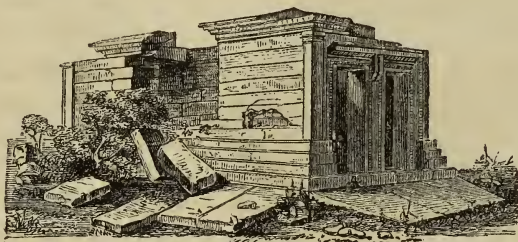



Fig. 147.

Ma l'esempio più perfetto di questa sorta di monumenti ci fu reso noto dalle ricerche di Fellows presso Xanto, nella Licia. Quand'esso fu scoperto si trovava in uno stato di completa rovina. La base era però conservata, e intorno a questa fu trovata una così grande quantità di frammenti e sculture, che si potè tentare con sufficiente certezza una ricostruzione ideale del tutto. Nel Museo Britannico a Londra è esposto un modello, nel quale è indicato il posto preciso di ogni singolo frammento. Un'altra ricostruzione alquanto, ma non essenzialmente, diversa fu tentata da Falkener, ed è quella che noi diamo qui in pianta nella

fig. 148 e in prospettiva nella fig. 149. Secondo Falkener dunque il monumento consisteva anzitutto d'una base lunga metri 10,25, larga metri 6,90, alta quasi altrettanto, ornata tutt'all'intorno da due listoni di bassorilievi rappresentanti battaglie, e coronata infine da una graziosa cornice. Sopra questa base sorgeva un periptero jonico, il cui peristilo era formato da quattro colonne a ciascuno dei lati minori, e da sei ai maggiori. La cella ha due colonne *in antis* a ciascuna facciata. Una porta riccamente ornata conduceva dal pronao (*a*) (al quale corrispondeva il *posticum* (*b*) dalla parte opposta) nella spaziosa cella (*c*). Fregio e frontispizio erano ornati di bassorilievi, gli angoli del frontispizio di figure libere; e di quest'ultime ce n'aveva anche tra i vani delle colonne, le quali erano di ricco jonico stile.

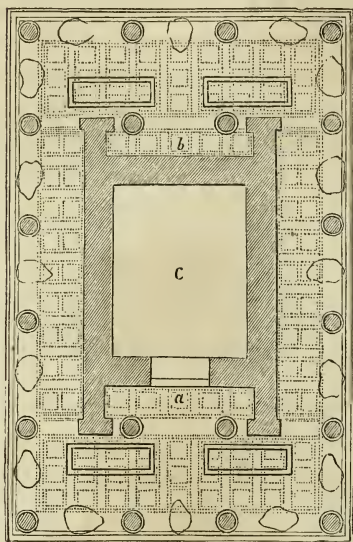



Fig. 148.

Quanto fosse esteso l'uso di siffatti monumenti, ce lo prova un bell'edifizio, ancora conservato, che si trova a Cirta sulla costa settentrionale dell'Africa (la moderna Costantina), e che si suol considerare come la tomba del re Micipsa, il quale aveva in quel luogo fondato una colonia greca. Sopra una base a gradinate s'eleva un'edicola quadrata, che a somiglianza della tomba di Terone ad Agrigento ha una porta di stile severo a ciascun lato e sopporta poi un tempietto dorico, pure di forma quadrata e con un frontispizio a ciascuno dei quattro

Fig. 149.

lati. La tettoia che ne risulta è portata da otto colonne parimenti disposte in quadrato, tutte isolate e non racchiudenti alcuna cella (vedi fig. 150).

Noi concludiamo la rivista dei sepolcri a forma di tempio con uno dei più magnifici monumenti di questo genere: la tomba di Mausolo re della Caria, ad Alicarnasso. Sventuratamente non restano di questo monumento che pochi avanzi, i quali durante gli anni 1856-59, per incarico del Governo inglese e sotto la direzione di C. T. Newton, furono scoperti dalle macerie in cui si trovavano sepolti, e con tutta esattezza misurati dall'architetto R. P. Pullan che accompagnava quella spedizione. Secondo la narrazione di Plinio, dal quale (Hist. Nat. XXXVI, 5, § 4, ed. Sillig) abbiamo una descrizione di questo monumento già tanto decantato dagli antichi e noverato come una delle sette meraviglie del mondo, esso sarebbe stato eretto da Artemisia al marito Mausolo, morto nel 2° anno della 107ma olimpiade (352 a. C.). Questo sepolcro ha la forma di un oblungo, di cui i lati meridionale e settentrionale hanno ciascuno 63 piedi di lunghezza, mentre la fronte e il lato posteriore sono più stretti. Il circuito di tutto il monumento (ossia il peribolo) importa 411 piedi.

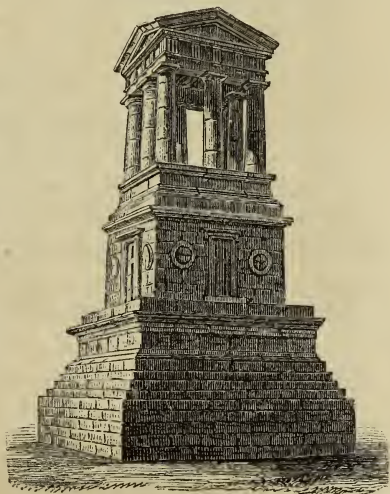



Fig. 150.

Il vero sepolcro ha un'altezza di 25 cubiti (piedi 37 $^1/_2$) ed è attorniato da 36 colonne. Il portico intorno alla cella sepolcrale si chiamava πτερόν. Le sculture dal lato orientale erano di Scopa, quelle a settentrione di Briasside (Βρύαξις), quelle al lato meridionale di Timoteo e quelle dell'occidentale di Leocare. Al di sopra del *pteron* s'innalza una piramide, che per 24 gradini si ristringe a forma di guglia. Sulla cima della piramide sta una quadriga in marmo, opera di Pitide (Πῦθις). Tutto quanto il monumento, compresa la quadriga, ha un'altezza di 140 piedi. Colla scorta di alcuni marmorei gradini di quella piramide, di tamburi di colonne, di capitelli e di singoli frammenti scultorî, e tenendo conto delle parole di Plinio, le quali per verità non sono esattissime nei dati delle misure, quei dotti inglesi hanno tentato con acuta combinazione la ricostruzione ideale di quel monumento, quale si vede riprodotta per la fronte occidentale nella fig. 151. Certo è che questo tentativo ha molti e importanti vantaggi sui numerosi tentativi

anteriori; ed è perciò che abbiamo qui data la restaurazione di Pullan in luogo di quella dell'architetto Falkener, che avevano le precedenti edizioni di questo libro. Dai frammenti trovati e appartenenti ai cavalli e al cocchio della quadriga si potevano calcolare con sufficiente esattezza le dimensioni della quadriga stessa e della piattaforma su cui essa riposava; dai gradini di marmo l'altezza della piramide; dai tamburi delle colonne quella dello *pteron*, e così via. Da per tutto, del resto, si trovano anche in questo monumento traccie manifeste che fosse anche dipinto e precisamente in color rosso e azzurro. Si trovarono quattordici tavole dei bassorilievi appartenenti a questa tomba incastrate nei muri della cittadella turca di Budrun, fabbricata sulle ruine di Alicarnasso, e nel 1846 furono acquistate dal Governo inglese pel Museo Britannico. Conchiuderemo infine coll'osservazione che i Romani, quasi in ricordanza di quel prototipo d'un grandioso monumento sepolcrale, applicarono il nome di *Mausoleum* a tutti quei sepolcri, che nella pompa della decorazione e ben anche nella forma esteriore si avvicinassero al monumento sepolcrale di Mausolo in Alicarnasso.

Fig. 151.

c) Noi abbiamo visto i Greci passare dalla tomba, che non aveva altro scopo fuorchè di custodire gli avanzi dei defunti, ai monumenti sepolcrali, appo i quali oltre quello scopo primitivo n'era sorto un secondo, di ricordare e onorare l'estinto. Questo secondo scopo poteva anzi predominar tanto, da far sì che si erigessero monumenti siffatti, anche senza l'idea e la possibilità di deporre e custodire in quelli il cadavere. Così sorsero i così detti cenotafi (tombe vuote), destinati alla memoria di quei morti, i resti dei quali non arrivavano in possesso dei congiunti o della città natale, che pur volessero rendere a quelli testimonianza di memoria e d'onore. La tomba diventa così un semplice

monumento d'onore — e a questo titolo noi ci permettiamo di parlare qui da ultimo di uno di quei monumenti così frequenti nella Grecia, che si innalzavano a persone viventi in segno di onoranza. A questo genere appartenevano soprattutto quei monumenti ch'erano destinati a glorificare una vittoria ottenuta nei pubblici giuochi e nelle pubbliche gare. Il più bello di questi, che è insieme uno dei più gentili avanzi dell'antichità greca, è quello eretto in Atene in ricordanza della vittoria nella musica ottenuta nel 334 a. C. da Lisicrate come corago: lo si suol chiamare il monumento coragico di Lisicrate, oppure anche « la lanterna di Diogene » (fig. 152). L'altezza totale è di 34 piedi. Sopra una base di forma quadrata e snella sorge una specie di tempietto rotondo di forma gentile; sei semi-colonne d'ordine corinzio (cfr. fig. 11) sporgono dalla parete circolare, e sostengono una trabeazione nel cui fregio è rappresentato un fatto della storia di Dioniso, il dio dei giochi solenni. Sopra la trabeazione è il tetto, che consiste d'un solo e grande masso di marmo in forma di cupola schiacciata, dal mezzo della quale sembra sorgere un *antemio* a foglie di acanto. Questo antemio serviva come sostegno d'un tripode, che era il vero premio d'onore, e a portare il quale il monumento era destinato: si sono anzi conservati sulla cupola, ornati con arte finissima, i punti d'appoggio pei piedi del tripode.

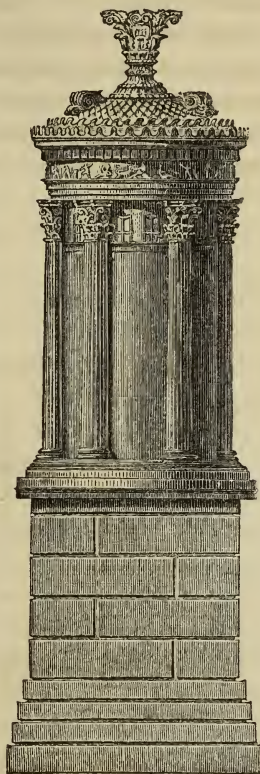



Fig. 152.

25. Passando ora a quel genere di costruzioni che hanno uno scopo pubblico, rivolgiamo anzitutto la nostra attenzione ai Ginnasi, che sorti in origine per soddisfare ai bisogni di singole persone, crebbero ben presto in grandezza e importanza, e divennero edifizi sontuosi e centri di ritrovo della vita pubblica dei Greci. È noto quanta importanza i Greci annettessero a un regolare e artistico sviluppo della gioventù in forza e destrezza. Già i Greci d'Omero si rallegravano delle gare in ogni sorta di esercizi del corpo e di prove di forza; e più innanzi noi avremo da dimostrare più distesamente come la gioventù greca dai tempi omerici fino ai periodi del maggior splendore si esercitò sempre nella corsa, nel salto, nel getto della lancia e del disco,

nella lotta e nel pugilato, e come non si credesse di poter dare un maggior lustro alle grandi feste religiose che colle pubbliche prove di siffatti giuochi e di siffatte gare.

Ora un elemento di così grande importanza in tutta quanta la vita greca doveva necessariamente far sorgere anche nel campo dell'arte forme determinate; e se le arti figurative traevano il maggior vantaggio ed eccitamento dal bello sviluppo del corpo umano, anche l'architettura da parte sua vedevasi chiamata a nuovi uffici nel dover provvedere spazi e locali opportuni a quegli esercizi e a quei giuochi. — Ora, finchè non si trattava della pubblica rappresentazione, servivano allo scopo le palestre e i ginnasi. Pel tempo più antico bisogna distinguere la palestra dal ginnasio. La palestra (παλαίστρα, da πάλη, lotta) era un locale dove i giovani si addestravano alla lotta e al pugilato. Certo noi dobbiamo tener per fermo che in origine le palestre, le quali a somiglianza delle scuole dei grammatici erano tenute da persone private, non fossero che assai semplici e limitate ai locali più indispensabili. Ma quanto più gli esercizi sopra accennati s'andavano variando e sviluppando in forma di arte, tanto più doveva farsi sentire il bisogno di locali più grandi e acconciamente disposti; e mentre per lo innanzi si sceglievano per gli esercizi luoghi aperti, possibilmente vicini a un ruscello e circondati d'alberi, si fecero più tardi piazze ed edifizi appositi, ossia ginnasi (γυμνάσιον), i quali ebbero origine da un ampliamento delle scuole per la lotta, e dall'unione di queste con piazze e cortili. La forma più semplice del ginnasio era quella d'un cortile scoperto, chiuso da portici a colonne con annessi locali coperti. Il cortile serviva per la corsa e il salto, i locali coperti per la lotta. Collo sviluppo sempre maggiore degli esercizi ginnastici, e crescendo sempre più negli uomini l'inclinazione e il piacere del prender parte attiva nei giuochi della gioventù e del passare tra quelli una gran parte del loro tempo, s'aumentarono anche le dimensioni e il decoro architettonico dei ginnasi: questi diventarono un vero bisogno della vita greca, a tale che nessuna città poteva più concepirsi senza ginnasio, e le città maggiori ne avevano spesso parecchi. Noi non abbiamo dai Greci stessi esatte descrizioni di questi stabilimenti, ma pure da passi isolati degli scrittori ci è dato di riconoscerne le parti principali; e a questo proposito sono massimamente importanti gli accenni sparsi qua e là nei dialoghi platonici. In questi si parla in primo luogo dell'ἐφηβεῖον, la sala destinata agli esercizi dei giovani; poi del bagno (βαλανεῖον), al quale è annesso il πυριατήριον ossia il bagno a vapore o sudatorio, in quanto che non solo i lottatori ma anche i frequentatori del ginnasio solevano prendervi dei bagni caldi. L'ἀποδυτήριον era lo spogliatoio. In

un locale chiamato ἐλαιοθήσιον si conservava l'olio per le unzioni dei lottatori (e là pure del certo s'ungevano), mentre nel κονιστήριον si stropicciavano il corpo di sabbia e di polvere; quest'ultima operazione era necessaria p. es. per la lotta, affine di dare a ciascuno dei lottatori una più salda presa sull'avversario. Pel giuoco del pallone serviva lo σφαιριστήριον; viali o portici servivano agli esercizi della corsa, oppure semplicemente al passeggiare: per gli uni e per gli altri pare che si usasse la denominazione generale di δρόμος. Una maniera speciale di porticati erano gli ξυστοί che ai due lati avevano un rialto pei passeggiatori e nel mezzo una parte affondata pei lottatori, imitando così gli stadi; e appunto per ciò dai Romani erano detti *porticus stadiatae.*

Circa alla disposizione di queste singole parti noi siamo istruiti da Vitruvio, il quale nel Cap. XI del quinto libro sull'architettura ci ha lasciato una compiuta descrizione di un ginnasio greco. I suoi precetti, ch'egli ha desunto dall'esempio di veri ginnasi greci d'un'epoca seriore, cominciano col cortile, che, come quello della casa, si chiama περιστύλιον e può essere di forma quadrata o oblunga, ma tale che il circuito misuri due stadi, cioè 1200 piedi. Tutt'intorno girano portici, semplici da tre lati, doppio dal lato rivolto a mezzogiorno, di guisa che i locali che da questa parte sono annessi siano meglio difesi contro l'inclemenza del cielo. Ai portici semplici erano annesse sale spaziose, *exedrae,* con sedili, dove potessero trattenersi filosofi, retori e tutti quanti amassero la conversazione o le discussioni scientifiche. Al portico doppio invece era attiguo il principal gruppo di locali coperti. Nel mezzo l'*ephebeum*, una gran sala con sedili destinata agli esercizi dei giovani, la quale, a somiglianza della prostade nella casa antica, pare che fosse il centro di tutto lo stabilimento. Alla destra dell'*ephebeum* giace il *coryceum* (pel giuoco del pallone, κώρυκος), il *conisterium* (v. p. 111 seg.), e accanto a questo, all'angolo del portico, la *frigida lavatio* detta dai Greci λουτρόν. Dall'altra parte, e nel medesimo ordine, l'*elaeothesium*, il *frigidarium* o piuttosto, come è più probabile, il *tepidarium* (bagno tiepido), poi l'ingresso al *propnigeum* (prefornio, accesso alla fornace), poi un sudatorio che ha subito vicino un *laconicum* e la *calda lavatio.*

In generale saranno stati questi i locali componenti un ginnasio. In tempi posteriori però e più amanti della pompa si aggiunsero maggiori ampliamenti, e pare che talvolta al ginnasio andasse congiunto uno στάδιον. Di questi ulteriori ampliamenti discorre per l'appunto Vitruvio in quello che aggiunge alle parti fin qui descritte. Egli dice che oltre e all'infuori di quel peristilo (egli abbraccia con questo nome tutta la parte dell'edifizio sopra descritta) sono da mettere altri tre portici, uno (notisi come questo ampliamento corrisponde mirabilmente all'amplia-

mento della casa da un solo cortile a due) addossato al peristilo primitivo (1), e gli altri due sporgenti a destra e a sinistra del primo, e congiunti alle opposte estremità dallo stadio, formante il quarto lato del nuovo quadrilatero. Uno dei due portici accennati da ultimo, quello rivolto al nord, deve essere assai largo, e doppio; gli altri due semplici e così fatti, che tanto dalla parte del muro quanto da quella delle colonne abbiano un rialto d'una larghezza non minore di 10 piedi (*margines*), e in mezzo ai due rialti una affondatura, alla quale si scenda per due gradini, e nella quale possano nell'inverno esercitarsi i lottatori, senz'esser d'impaccio ai passeggianti sui margini. Questi sono gli ξυστοί dei Greci. Tra questi due xisti si trovano piantagioni e giardini con passeggi a cielo scoperto, che dai Greci son detti περιδρομίδες e dai Romani *xysti*. All'ultimo lato si trova infine, come si è detto, lo *stadium*, che deve offrire comodo spazio agli spettatori per vedere e ai lottatori pei loro esercizi (2).

Non c'è neppur bisogno di avvertire espressamente, che in questi precetti non si contiene una norma costante secondo la quale sieno stati costrutti tutti i ginnasi greci. Si può bensì riconoscervi un tipo generale, ma è certo che nel fatto ebbero luogo varie e molteplici trasgressioni delle regole vitruviane. Per questa ragione non ci sembra opportuno di aggiungere qui un nuovo tentativo di restaurazione ai numerosi che già sono stati fatti dagli studiosi dell'antichità; piuttosto recheremo qui l'esempio di un vero ginnasio greco conservatoci, il quale pare abbia avuto la disposizione più semplice, e che si può senza troppa difficoltà mettere in qualche accordo colla descrizione di Vitruvio. Questo è il ginnasio di cui Leake ha scoperto gli avanzi a Ierapoli nell'Asia Minore, e di cui noi diamo la pianta (scala = 90 metri) nella fig. 153. *AA* sono passeggi coperti; *B* è il portico aperto, dietro il quale sta il corpo principale dell'edifizio. Il punto centrale è l'efebeo (*D*) dietro il quale vengono da una parte il coriceo (*E*), il conisterio (*F*) e il bagno freddo (*G*); a quest'ultimo può darsi che appartenesse anche il locale *I*. Nei due locali che s'aprono sul portico sono forse da ricono-

---

(1) « Una ex peristylio exeuntibus » Vitr. *T.*

(2) Così il tedesco. Ma non credo inopportuno l'aggiungere per maggior chiarezza il testo di Vitruvio per le ultime righe « .... Ita qui vestiti ambulaverint circum in marginibus non impedientur ab cunctis se exercentibus. Haec autem porticus ξυστός apud Graecos vocitatur, quia athletae per hiberna tempora in tectis stadiis exercentur. Faciunda autem xysta sic videntur, ut sint inter duas porticus silvae atque platanones, et in his perficiantur inter arbores ambulationes ibique ex opere signino stationes. Proxime autem xystum et duplicem porticum designantur hypetrae ambulationes quas Graeci περιδρομίδας, nostri xysta appellant, in quas per hiemem ex xysto sereno coelo athletae prodeuntes exercentur. Post xystum autem stadium ita figuratum, ut possint hominum copiae cum laxamento athletas certantes spectare. » *T.*

scere gli *apoditeri*, dei quali Vitruvio non fa punto parola nella sua descrizione. Continuando poi di nuovo sulle orme di Vitruvio, dovremmo riconoscere in *H* l'eleotesio, in *L* il tepidario, in *N* l'ingresso al prefornio o locale di riscaldamento, e in *MO* le camere pei bagni caldi di cui Vitruvio dà le singole parti. Rivolgendoci ora alla parte posteriore dell'edificio, riconosciamo in *CC* alcune sale (*exedrae*), oppure luoghi per gli ispettori, e tra essi giace il doppio portico *P*, che è rivolto al nord, e pel quale si passa dalla prima alla seconda parte dell'edifizio. In *QQ* riscontriamo i passeggi coperti con portici semplici, tra i quali lo spazio *RR* a giardino, mentre il terzo lato del quadrato è occupato dallo stadio (*S*) coi gradini (*T*) per gli spettatori.

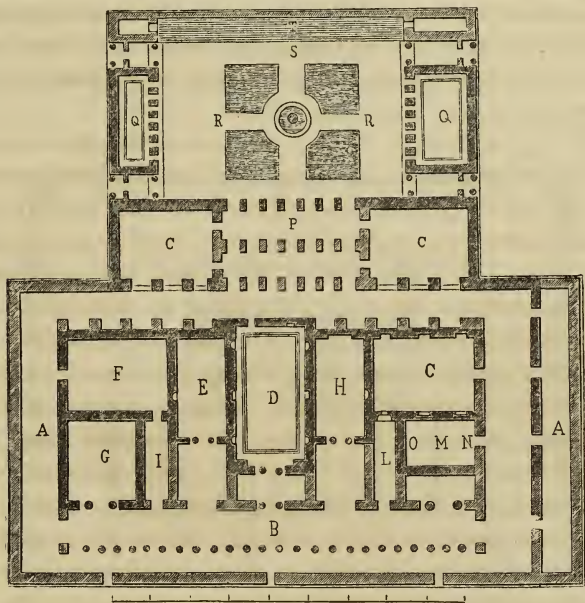



Fig. 153.

Una disposizione affatto diversa ha il ginnasio di Efeso, che appartiene ai meglio conservati, e fu probabilmente eretto sotto l'imperatore Adriano (in pianta fig. 154, scala = 100 piedi inglesi). Dell'origine romana di questo ginnasio è fortissimo argomento il fatto che qui è spesso applicata la vôlta; nell'ordinamento delle parti principali però si riconoscono i caratteri fondamentali del ginnasio greco. Qui non esiste peristilo, e in quella vece la parte centrale dell'edifizio è circondata da un portico coperto (*cryptoporticus*, *A*), al quale sono annesse molte *exedrae*, queste però non precisamente assai *spatiosae*, come vorrebbe Vitruvio, ma piuttosto simili a piccole cappelle di forma quadrangolare o rotonda. Dal portico s'entra in uno spazio scoperto (*B*), che gli editori

delle *Antichità della Ionia* designano come palestra o campo della lotta, e che evidentemente doveva essere come il sostituto del vero peristilo. Dopo viene l'efebeo (*C*) che anche qui costituisce il vero punto centrale. Quanto a *DD*, si fa notare che pare non abbiano avuto alcuna comunicazione coll'efebeo ; si aprono sulla palestra *B*, e potrebbero essere considerati come eleotesio e conisterio, se pur non si preferisce crederli apoditeri. Dietro l'efebeo è un corridoio *E* che conduce ai bagni, e non crediamo di andare errati supponendo in *F* e *G* i bagni freddi, e i tiepidi in *L* ed *M*. Gli editori suaccennati spiegano *HH* come bagni caldissimi o bagni a vapore. Presso *I* c'è una scala che conduce in una stanza a vôlta, oggi ancora annerita dal fumo; gli editori vedono in essa un *laconicum*. Non sarebbe piuttosto questo il *propnigeum*, e non s'avrebbe a riconoscere il vero *laconicum* nel locale che gli è sovrapposto ? In *K*, che corrisponde alla palestra *B*, si riconosce, e per fermo a ragione, lo sferisterio o coriceo.

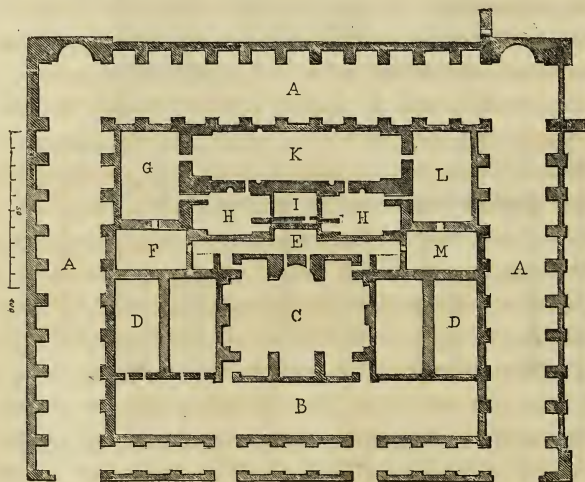



Fig. 154.

26. Mentre le parti scoperte o più illuminate del ginnasio offrivano un gradito luogo di ritrovo al cittadino greco, che godeva di assistere ai giuochi della gioventù, e vi prendeva ben anche parte, era invece l'agora il luogo dove il popolo si raccoglieva o ad esercitare i gravi uffici della vità civile o a trattare i suoi affari privati. Anche per l'agora vale quello che fu detto pei ginnasi, e cioè che essa in origine, nata dal bisogno e dalle speciali condizioni locali, non aveva alcuna forma o carattere edile, e solo più tardi, quando la cultura era progredita ed erano cresciute le esigenze della vita civile e commerciale, sorse in forma di edifizio speciale e spesse volte splendido. Vero è tuttavia

che la importanza e la dignità speciale dell'agora dovettero far sì che a questa si desse ancor prima che ai ginnasi una forma e una decorazione nobile e degna. Imperocchè la piazza del mercato fu sempre considerata come il centro della vita della città, così come nella maggior parte dei casi di naturale svolgimento storico ne era stato il punto di partenza. Nelle città marittime l'agora era di solito al mare; nelle città mediterranee ai piedi del colle sulla cima del quale torreggiava l'antico castello signorile; e nell'agora si concentrava non solamente il movimento comune degli affari, ma anche tutta la vita politica e religiosa della città. Nella piazza del mercato si radunavano già ai tempi omerici i cittadini per tener consiglio, tanto che v'erano disposti dei sedili; in quella si trovavano non di rado i più antichi e importanti santuari della città; in quella s'erano celebrati i primi giuochi pubblici; là infine confluivano le strade che non solamente mantenevano le comunicazioni commerciali colle città e cogli stati vicini, ma ancora mantenevano viva la comunanza di antichi culti nazionali, in quanto che le agore appunto costituivano i naturali punti di partenza e d'arrivo per le processioni sacre che tenevano in relazione non interrotta santuari affini d'origine ma disgiunti di spazio. — Ora, mentre queste piazze del mercato erano state certamente in origine il centro e la sede di tutti gli affari pubblici, in alcune città, dove il commercio era diventato troppo grande e vivo, si sentì il bisogno di scegliere per le regolari consulte dei cittadini un luogo che a queste fosse appositamente destinato e appropriato. Così avvenne, p. es., in Atene, dove per le consulte politiche fu utilizzato quel terreno a dolce pendìo della collina di Filopappo adiacente all'antica Agora che fu chiamato Pnice (Πνύξ), mentre d'altra parte il Mercato Ceramico (Κεραμεικός), contenuto tra l'Acropoli, l'Areopago e la collina di Teseo, la più antica sede di attica industria, diventò (probabilmente al tempo dei Pisistradi) l'Agora propriamente detta, il vero punto centrale del commercio attico nel senso poco sopra indicato.

Tutto questo doveva necessariamente aver per effetto, che un luogo tanto importante, un luogo che nel caso di egemonia politica della città diventava il centro della vita di tutto quanto lo stato, fosse decorato riccamente, e in modo degno della sua importanza. Una vera costruzione edilizia però, tale che il mercato dovesse diventare un tutto artisticamente circoscritto ed uno, non è da imaginare, quanto alle antiche città della madre patria, neppure per tempi relativamente recenti. Già i confini naturali del mercato non saranno per fermo stati molto regolari che in rarissimi casi; ed anche più tardi non potevano questi confini essere arbitrariamente spostati, chè a ciò eran d'ostacolo anzitutto i templi che là erano, e v'erano, come s'è già accennato, per un

primitivo ed intimo legame di santità coll'agora stessa; poi le strade che mettevan capo sul mercato, e il corso delle quali restava fissato e non più mutabile. Dove invece si trattava di fondare qualche nuova città, potevasi fino dal bel principio preparare un piano regolare; e infatti pare che la costruzione di agore regolari abbia cominciato nelle colonie dell'Asia Minore; tanto che Pausania, parlando del mercato di Elide [VI, 24, 2], dice espressamente ch'esso non era fatto alla maniera *jonica* ma secondo il costume più antico.

Fig. 155.

Fig. 156.

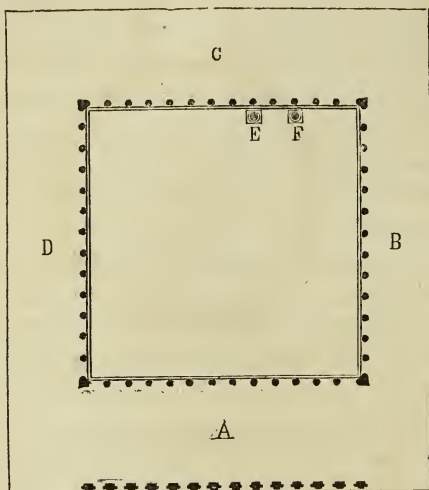
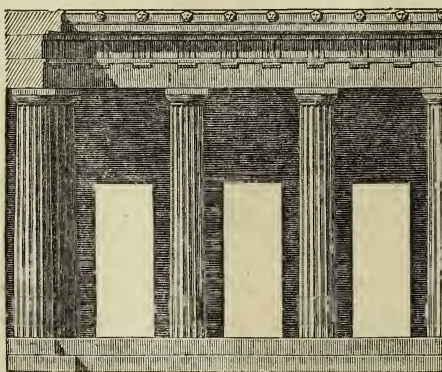
Nei quali mercati jonici noi incontriamo ancora una volta la forma di un cortile quadrato chiuso da portici a colonne; quella forma che, anche per la mitezza del clima, era così spesso e volentieri adottata dai Greci nella loro architettura pubblica e privata. La descrizione d'un'agora, che noi abbiamo in Vitruvio (Arch. V, 1), non può evidentemente riferirsi che alle sontuose agore di un tempo seriore, post-alessandrino. Secondo questa descrizione l'agora è quadrata e cinta di spaziosi e duplici loggiati a colonne. Sulle colonne, che sono assai numerose, riposano architravi di pietra comune o di marmo, e sopra i portici altre gallerie come luoghi di passeggiata. Anche qui s'intende naturalmente che non tutte precisamente queste agore più recenti erano fatte esattamente così; in generale però si può dire che gli esempi superstiti s'accordano colla descrizione di Vitruvio. Noi vogliamo solamente addurre qui la bellissima agora di Delo, della quale la fig. 155 dà la pianta, e la fig. 156 una parte dello spaccato. Questo mercato è posto sopra un rialto in faccia al piccolo porto della città, e consiste in un cortile di

forma quasi quadrata, attorniato da un portico a colonne doriche, così che la lunghezza totale dell'edifizio importa circa 170 piedi inglesi. Il portico occidentale *A*, che è il più spazioso, è largo circa 40 piedi, ed ha una serie di porte che formano l'accesso all'agora dalla parte del mare. Nei punti *E* ed *F* sembra che fossero altari; nel mezzo dell'area scoperta si trovava una sorgente. L'agora stessa era probabilmente destinata a scopi mercantili.

Fig. 157.

Più ricca e più grande era l'agora di Afrodisiade nella Caria; essa occupava un'area di piedi 525 × 213, ed era internamente ornata da un elegante portico

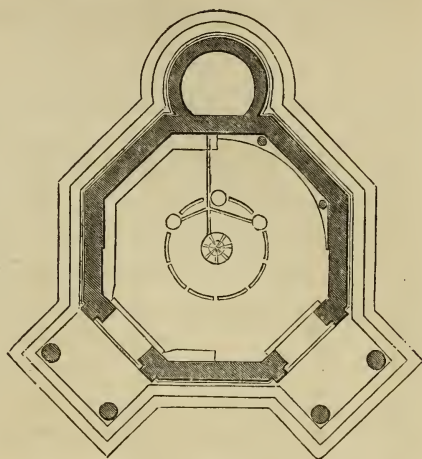
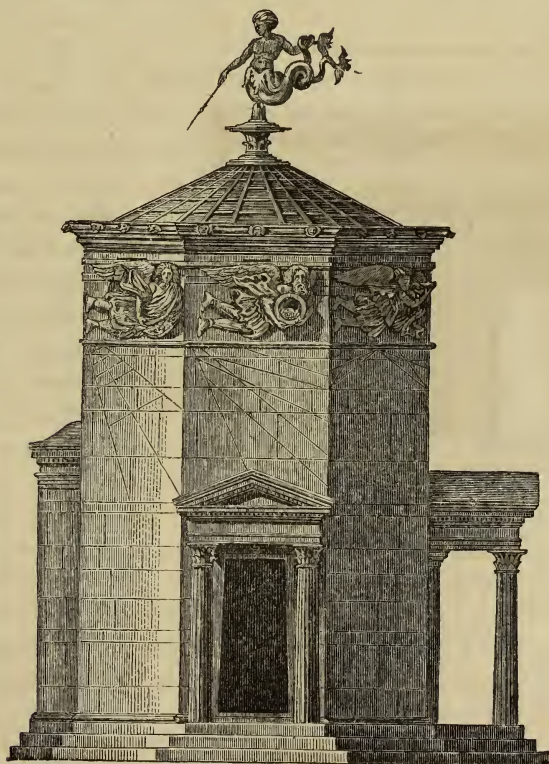



Fig. 158.

a colonne joniche, sotto il quale si trovavano sedili di marmo. Anche esteriormente al muro di cinta esisteva un portico a colonne, così che, in tutto, il numero delle colonne era di 460.

A completare il quadro di un'agora greca non sarà inopportuno di citare qui ancora un monumento che è anche oggi ben conservato, e formava una volta l'ornamento del mercato di Atene. È la così detta torre dei venti, eretta verso la metà dell'ultimo secolo a. C. da Andronico di Cirro. Nella costruzione di questa torre si è avuto riguardo a due bisogni molto essenziali per un luogo dove il movimento commerciale era assai vivo. Nell'interno si conteneva un orologio ad acqua, e si riconoscono ancora distintamente nel suolo (cfr. la pianta fig. 157) i canaletti che, riempiendosi a poco a poco dell'acqua proveniente da un apposito serbatoio, indicavano l'avanzare del tempo. Sulla cima del capitello, che corona il tetto di questo edifizio, c'era una volta la figura in bronzo di un tritone, la quale, essendo mobile e ubbidiente al vento, indicava la direzione di questo con un bastone rivolto in basso verso il fregio, dove alle otto faccie dell'edifizio erano scolpite in mezzo rilievo le figure dei venti. Al di sotto del fregio sono scarpellate nelle pareti le linee dell'orologio solare. Due piccoli atrî (ciascuno a due colonne scanalate prive di base e con capitelli sul genere dei corinzi) e una specie di cappella sporgente di forma semicircolare dànno a questa torre un carattere di singolare eleganza e leggiadria (fig. 158).

27. C'è avvenuto spesso di parlare di stoe o portici a colonne; le abbiamo trovate nell'interno e all'esterno dei templi; facevano parte integrante della casa; formavano il peristilo dei ginnasi, e giravano tutt'attorno ai mercati delle città greche. Siffatte stoe potevano però anche diventare per sè sole oggetto di creazione artistica. Come esempi di stoe costituenti per sè sole una indipendente opera d'arte, abbiamo già imparato a conoscere gli *xysti*, ampli portici, chiusi ad un lato da una parete e dall'altro da una fila di colonne, i quali per mezzo di una sapiente disposizione del terreno offrivano comodo campo così ad esercizi ginnastici come al passeggiare. Similmente pare che la stoa sia stata non di rado adottata, anche indipendentemente da altri edifizi, come ornamento di piazze e strade, dove, rilevata d'alcuni gradini, offriva un luogo adattatissimo per passeggiare su e giù non disturbati, e per tener discorsi e far discussioni intorno a cose politiche o scientifiche. La forma più semplice della stoa gli è quando essa ha da una parte un muro, dall'altra il colonnato. In questo caso la parete interna offriva una grande e non interrotta superficie opportunissima per ornamenti figurati; e infatti non di rado simili stoe sono or-

nate di pitture. In una stoa, p. es., che si trovava sull'agora di Atene, si vedevano rappresentate la battaglia di Enoe, la guerra degli Ateniesi contro le Amazzoni, la distruzione di Troia e la battaglia di Maratona; ond'era chiamata la στοὰ ποικίλη.

Da questa semplice forma si poteva però passare ad una più complessa, e, per un processo simile a quello da noi riscontrato nello sviluppo della forma dei templi, venire a innalzare un colonnato anche dall'altra parte della muraglia. Ne risultava un portico doppio, che infatti era detto dai Greci στοὰ διπλῆ, e del quale cita un esempio Pausania [VI, 24, 4], nella stoa detta Κορκυραϊκή sull'agora di Elide. È importante, per ciò che riguarda la costruzione delle stoe, l'espressione usata da Pausania, il quale dice, che quella stoa « aveva nel mezzo non già colonne ma un muro ». Da queste parole si inferisce che a tempo suo era più in uso la costruzione di stoe doppie con un colonnato in mezzo come sostegno del tetto. E in fatti gli avanzi di antiche stoe (e n'abbiamo di parecchie) accennano più o meno chiaramente a una forma così fatta. L'esempio più chiaro è la così detta *basilica* a Pesto. Questo edifizio, situato al sud del piccolo tempio, a prima vista ha tutto l'aspetto di un tempio, e solo una più esatta considerazione mostra differenze parecchie e di più sorta. Anzitutto esso ha ai lati minori un numero impari di colonne, cioè nove, mentre nei templi il numero pari per le colonne di facciata è conseguenza necessaria della posizione della porta, ed è quindi anche regola generale. Poi internamente in luogo dei muri della cella si trovano file di colonne, ed una, di colonne alquanto maggiori, anche nel bel mezzo, così che divide l'intero edifizio nel senso della lunghezza in due parti eguali, e, come il muro della στοὰ Κορκυραϊκή descritta da Pausania, è destinata a sostenere il tetto.

Fig. 159.

Similmente pare che fosse fatta la stoa di Torico nell'Attica, di cui la fig. 159 è la pianta. Ha sette colonne a ciascuno dei lati minori (la lunghezza di questi è di qualche cosa maggiore dei 48 piedi inglesi), e quattordici ai lati maggiori; un colonnato nel mezzo, che più non esiste, pare che fosse destinato a portare il tetto.

Nelle stoe che dovevano servire anche per pubbliche adunanze e consulte era naturalmente desiderabile che nel mezzo esistesse uno spazio più ampio; e infatti ci si racconta di stoe internamente divise da colonnati in tre navate. Sull'agora di Elide esisteva una stoa, rivolta a mezzogiorno, nella quale si radunavano, certamente però a comune e pubblico consiglio, gli ellanodici [giudici nei giuochi olimpici]; era di ordine dorico, e due colonnati interni la dividevano in tre parti. Se noi ce la figuriamo chiusa da un muro anzichè da un colonnato, ne risulterebbe il piano della fig. 160 (scala = 50 piedi), dove *A* è la navata di mezzo, *BB* le navate laterali; *C* invece sarebbe un complemento di forma semi-circolare della navata di mezzo, simile a quelli che non di rado si trovavano, come *exedrae*, nei ginnasi; presso *D* sarebbe da imaginare l'atrio che metteva sull'agora. Noi otteniamo così una forma di edifizio, che per una parte ha una certa analogia colla conformazione della cella templare, e dall'altra corrisponde alla forma delle basiliche romane. Non sarebbe impossibile che la στοὰ βασίλειος, che si trovava sull'agora di Atene e dove l'arconte βασιλεύς sedeva a giudizio, avesse una forma consimile. Nel Pireo si trovava una στοά detta μακρά che consisteva di cinque colonnati; e non crederemmo di andar punto errati ammettendo che parecchie delle sedi di tribunali in Atene fossero similmente conformate — eccettuato naturalmente il caso, che, come l'Areopago e il Delfinio, fossero a cielo scoperto.

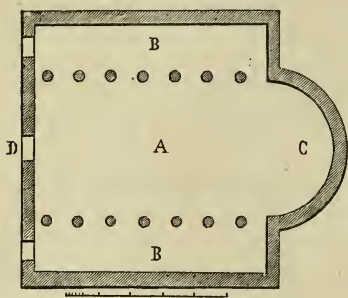



Fig. 160.

28. Dagli edifizi destinati ai rapporti pubblici e alle adunanze dei cittadini, passiamo ora a quelli che dovevano servire a pubblici spettacoli e giochi. Abbiamo già fatto cenno, parlando dei ginnasi, del gran valore che i giochi e gli esercizi ginnastici avevano nella vita greca. I ginnasi erano destinati agli esercizi di singoli individui che miravano ad acquistare sempre maggior forza e destrezza; nel tempo stesso offrivano una comoda distrazione al cittadino ozioso. Ma quegli esercizi non erano limitati e chiusi in questa sfera privata: al contrario, nelle grandi solennità essi formavano la parte principale della festa, cosicchè si dovette già molto presto pensare al modo di procurare alla folla dei numerosi accorrenti alle feste medesime mezzo e comodità di assistere anche a quegli esercizi. Secondo poi il diverso genere dei giochi e delle gare, era necessaria una diversa conformazione e disposi-

zione del luogo di spettacolo. Gli esercizi equestri delle corse coi cavalli e coi carri avevano luogo nell'ippodromo (ἱππόδρομος); gli esercizi ginnastici del πένταθλον [i cinque giuochi] ecc. richiedevano lo στάδιον; e alla parte più nobile e sublime di siffatte feste, alle esecuzioni musicali e dramatiche, era destinato il teatro.

Quanto ai luoghi destinati agli esercizi equestri, noi ce li dobbiamo figurare (come s'è visto dei ginnasi) in origine assai semplici. Agli eroi che assediavano Troia, bastava per la corsa coi cavalli e coi carri una distesa di terreno piano, che dalla spiaggia del mare si estendeva verso l'interno; tutt'all'intorno si pianta nel suolo lo steccato; un tronco d'albero disseccato, alto una tesa, al quale sono appoggiate due pietre di un candore luccicante, forma la meta (σῆμα). In questo punto i carri dovevano voltare per tornare alla linea di partenza. Gli spettatori prendevano posto dove lo trovavano; se c'erano colline in vicinanza, queste naturalmente offrivano comodissima sede agli spettatori; e, a condizioni uguali, era anzi naturale che si desse la preferenza a qualche spianata fiancheggiata da alture dolcemente declivi, per dar comodo luogo a una maggior folla di spettatori.

Questo accomodarsi alle condizioni naturali delle località, che è uno dei caratteri fondamentali nelle opere dei Greci, prevalse anche quando si dovettero costruire apposite arene per giuochi di solennità ricorrenti a determinati periodi di tempo; e valse anzitutto per l'ippodromo di Olimpia, del quale ci è conservata una descrizione esattissima, e che perciò può servirci come modello dell'altre lizze greche. Pausania nella sua descrizione di questo edifizio (se pure si può chiamare edifizio) dice che uno dei lati è formato da una serie di alture non molto elevate, sul pendìo delle quali si trovavano i sedili per gli spettatori. Forse nei primi tempi dopo l'introduzione delle corse tra i giochi olimpici (che fu nella 25ma olimpiade) bastava quest'unica parte, e noi abbiamo esempi simili anche negli stadi. Ma crescendo sempre più il concorso ai giuochi, e una folla sempre maggiore accorrendo ogni quattro anni ad Olimpia, diveniva sempre più insufficiente il pendìo della collina a contenere gli spettatori; epperò fu innalzato dirimpetto a quella un argine o terrapieno (χῶμα), sul quale furono preparati posti per gli spettatori. Questi due rialti, uno naturale e l'altro artificiale, formavano i due lati lunghi della lizza propriamente detta; avvertasi però che l'argine era più lungo della contrapposta altura, e ciò, a quel che pare, perchè la linea di partenza era obliqua e non perpendicolare ai due lati. La qual linea di partenza si trovava all'estremità sinistra della collina, e raggiungendo il terrapieno chiudeva la lizza da questa parte, dove a compimento architettonico sorgeva il loggiato eretto dall'architetto Agnapto.

Alla parte opposta il terrapieno piegava in semicerchio e andava così a congiungersi coll'altura naturale; e questa curva, che noi dobbiamo figurarci attraversata nel mezzo da un passaggio, chiudeva e compiva la lizza da quest'altra estremità. Da questa parte era anche la meta intorno alla quale dovevano girare i correnti. E l'evitare la meta era l'operazione più difficile nella corsa dei carri, quella che richiedeva la massima destrezza e il massimo ardimento. « Qui » dice Pausania, dopo aver fatto cenno del passaggio attraverso il χῶμα, « era lo spavento dei cavalli, il Ταράξιππος. Esso ha la forma di un altare rotondo, e quando i cavalli vi passano dinanzi correndo, subito li prende, senza una ragione visibile, una gran paura, e, per la paura, turbamento, così che spesso vanno infranti i carri e feriti gli aurighi ». Una seconda meta si trovava all'altro capo della lizza; questa portava la statua di Ippodamia, e indicava il luogo a cui dovevano arrivare, per guadagnare la vittoria, i carri nel loro ritorno dopo di aver girato il Ταράξιππος. Queste erano le parti principali dell'ippodromo di Olimpia, del quale la fig. 161 (scala = 300 piedi) dà la pianta, secondo la restaurazione di Hirt. *A* è il pendìo della collina coi sedili; *R* le file dei sedili sul terrapieno; *CC* la curva del terrapieno che si congiunge colla collina, e dove si trova l'accennato passaggio *D*. Rimpetto a *D* è il Taraxippo *E*, la meta da girare, alla quale corrisponde l'altra meta *F* colla statua di Ippodamia. Pausania non dice punto se tra queste due mete esistesse un rialto, una *spina*,

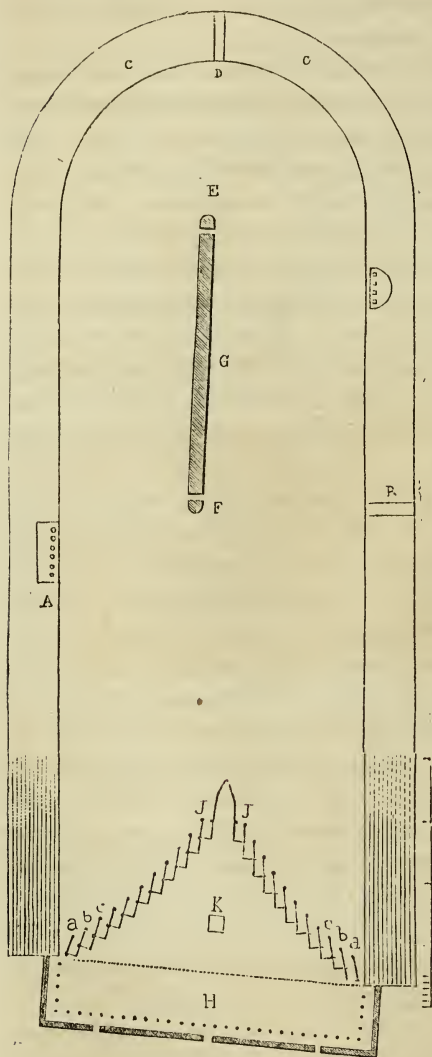



Fig. 161.

come nel circo romano, allo scopo di tener divise le due strade, dell'andata e del ritorno, o se invece questa linea fosse segnata da colonne. Certo una disposizione sì fatta sarebbe stata opportunissima, tanto che da parecchi dotti fu senz'altro ammessa (*G*). Il lato dell'ippodromo contrapposto alla curva è compiuto dalla stoa di Agnapto (*H*). Dinanzi a questa si trovava la fila degli stalli, della cui peculiare disposizione, benchè Pausania si trattenga a descriverla con visibile predilezione, è difficile e fors'anche impossibile formarci un concetto chiaro e sicuro. Quest'era l'ἄφεσις (*JJ*), il punto di partenza, la barriera dalla quale a un dato segnale (un'aquila di metallo che per un ingegnoso meccanismo si sollevava nell'aria) cominciava la corsa dei cavalli e dei carri. Questa ἄφεσις si spingeva, quasi in forma di prora, tanto innanzi nell'interno della lizza, che ognuno dei due lati riusciva lungo quasi 400 piedi. In essa erano gli scompartimenti in cui si contenevano i carri e i cavalli da corsa. Questi οἰκήματα, o stalli, erano così disposti da offrire possibilmente a ciascuno dei concorrenti condizioni egualmente favorevoli pel principio della corsa, ed erano assegnati dalla sorte. Ciascuna nicchia era sbarrata da una fune. Dato il segnale, cadevano primamente le funi che chiudevano i due stalli più vicini al portico (*a a*); arrivando i cavalli sulla linea degli stalli *b b*, cadevano le corde di questi, e altri due carri (o secondo il caso due cavalli) si lanciavano alla corsa; e così di seguito, finchè gli ultimi stalli prossimi alla punta erano pure vuoti, e tutti i competitori si trovavano in campo (1). Tra le barriere e il portico di Agnapto si trovava un cortile scoperto (*K*) dove si facevano i preparativi per la corsa, e dove stavano gli altari di Posidone Ippio e di Era Ippia. In generale poi altari e statue di dei erano erette in diversi punti dell'edifizio. Un altare era consacrato ad Are Ippio e ad Atena Ippia, i protettori degli esercizi bellici ed equestri; altri alla ἀγαθὴ τύχη, a Pane, ad Afrodite, alle Ninfe; anche altre divinità non mancavano, e a Demetra Camina (χαμύνη) era innalzato

---

(1) Questa disposizione dell'ἱππάφεσις (un'invenzione dello scultore Cleota di Atene, che pare ne andasse molto superbo) quale l'abbiamo esposta, non va libera di dubbiezze. Si potrebbe muovere principalmente questa obiezione, come mai i Greci, ch'erano pur dotati di tanto senno pratico, non abbiano saputo ottenere il medesimo scopo in maniera più semplice; e per questa ragione vorremmo di preferenza accettare la restaurazione più semplice del Visconti, ammessa anche da Goffredo Hermann, secondo la quale l'ἱππάφεσις si sarebbe trovata per intero dalla parte del terrapieno *R*, e i cavalli avrebbero cominciato di là tutti contemporaneamente la loro corsa. Ma d'altra parte la descrizione di Pausania insiste troppo sulla successiva *dimissio* dei cavalli, per non tenerne conto, e anche i *due* lati della barriera colle rispettive costruzioni sono troppo espressamente accennati in quella descrizione, per poterci passar sopra senz'altro.

un tempio sulla cima del colle, probabilmente al di sopra delle file de' sedili.

29. Al piano dell'ippodromo corrispondeva in generale quello dello stadio. Siccome la gara alla corsa fu uno degli esercizi che per primi ebbero luogo nello stadio, così fu fin dal principio necessaria la forma allungata, che lo stadio ha in comune coll'ippodromo. Siccome però la corsa nello stadio non era di cavalli, così non fu bisogno in principio nè d'una così gran lunghezza nè di quella larghezza non ordinaria che si richiedeva per l'ippodromo, dove correvano nel tempo stesso un gran numero di bighe o di quadrighe. La lunghezza ordinaria dello stadio era di 600 piedi, la qual misura dicevasi stabilita da Ercole per lo stadio di Olimpia e diventò anche, più tardi, l'unità di misura delle vie e delle

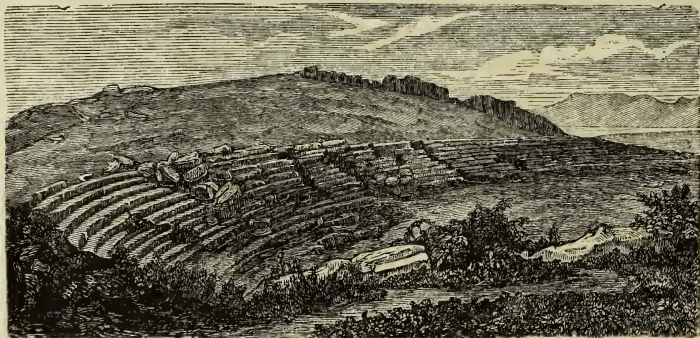



Fig. 162.

strade pei Greci. Tuttavia, in conseguenza probabilmente della introduzione posteriormente avvenuta della corsa lunga, s'incontrano anche stadi più lunghi. Lo stadio di Laodicea (fig. 162) aveva 1000 piedi di lunghezza per 90 di larghezza. V'era stata utilizzata una pendenza naturale del suolo, così che i giuochi avevano luogo nel fondo della valle, mentre gli spettatori sedevano tutt'all'intorno sulle alture, ch' erano state ridotte a scaglioni per sedere. Una conformazione così propizia del terreno era però da contarsi tra le eccezioni; epperò il più delle volte fu necessario di provvedere coll'arte all'indispensabile rialzo di terreno, e di cingere quindi l'arena di argini artificiali, come s'è visto per l'ippodromo (1). E questo pare infatti il modo più comunemente usato dai

(1) All'occorrenza si accontentavano di una sola elevazione di terreno per gli spettatori. Pausania racconta che dietro il teatro di Egina si trovava uno stadio unilaterale; e Ross ci informa che lo stadio di Delo aveva il destro fianco appoggiato a un'altura, mentre a sinistra non esistevano file di sedili, se eccettui una specie di tribuna, lunga 45 passi, eretta nel mezzo e avente, a quel che pare, da tre a quattro file di seggi.

Greci di costruire stadi; e Pausania non solamente cita parecchi stadi formati appunto da un χῶμα, come quelli di Corinto, Tebe, Atene, Olimpia ed Epidauro, ma dice anche espressamente a proposito di quello di Corinto che la maggior parte degli stadi greci sono fatti in quel modo. Del resto è chiaro che questa semplicissima originaria forma non impediva punto che più tardi si ornasse il recinto così formato dello stadio con ricchezza e pompa artistica, e si costruissero anche tutte di pietra le file di sedili. — Per ciò che riguarda l'uso di utilizzare, ov'era possibile, quelle favorevoli condizioni del terreno che la natura stessa poteva offrire e d'arricchire lo stadio con decorazione artistica, lo stadio di Messene può considerarsi come l' esempio più importante e più bello tra gli stadi greci conservatici. Posto nella parte bassa della città, aveva la sua forma stabilita già dalla conformazione naturale del terreno (cfr. la pianta fig. 163, scala = 100 metri). L'area o arena (*a a*) era il fondo d'un naturale avvallamento del terreno attraversato da un ruscello. Le alture, che chiudono dai due lati questo fondo, erano state ridotte a scaglioni come file di sedili (*b b*), e non si tentò neppure di rendere paralleli questi due lati mediante trasporti di terra. Si eressero invece portici a colonne sulla cima di quelle alture, e l'estremità dello stadio che si chiude in forma semi-circolare fu interamente munita di sedili in pietra. I portici sono indicati nella pianta con *c*; essi si estendono, da un lato, fino alla fine dello stadio, che qui viene ad esser chiuso dalle mura della città (*k*); dall'altro lato invece solamente fino al punto *d*, dove il portico stesso, incontrando una certa pendenza del terreno, piega e si compie ad angolo ottuso. All'altra estremità dello stadio i portici si prolungano rinchiudendo uno spazio quadrato, e sono tra loro congiunti da un portico doppio (*e e*). Questo doppio portico pare che formasse l'ingresso principale, mentre

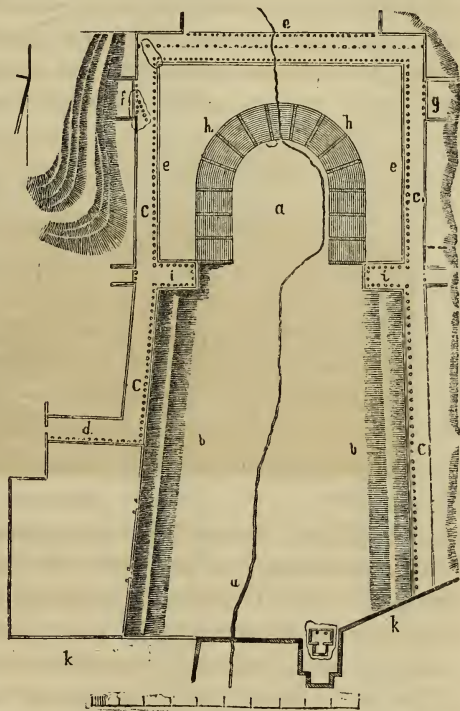



Fig. 163.

due altri ingressi secondari (*f* e *g*) interrompevano, uno a destra l'altro a sinistra, la muraglia che chiudeva tutta questa parte dello stadio. Nel mezzo di questo peristilio elevato si trova l'estremità (*h h*) di forma semi-circolare dello stadio, che dai Greci era detta σφενδόνη (occorre una volta anche l'espressione θέατρον, per l'analogia colla scalinata per gli spettatori nei teatri). La σφενδόνη era specialmente destinata alla lotta, al pancrazio e simili. Là sedevano in Olimpia i giudici delle gare; ed anche a Messene è evidente che quello spazio era destinato a una parte eletta e distinta del pubblico, ed è perciò che i gradini da sedere, giranti in sedici file intorno all'area, erano in pietra. Due bracci sporgenti del portico (*i i*) segnano e distinguono ancor meglio con bello architettonico compimento questo spazio privilegiato, del quale dà una più esatta idea la sezione trasversale dello stadio (fig. 164, scala = 70

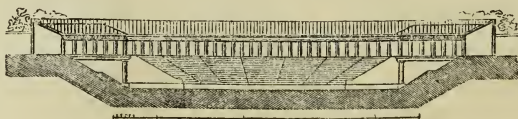



Fig. 164.

metri). Dirimpetto allo stadio, in un seno formato dalle mura rientranti della città, si trova un edifizio, che avrà probabilmente servito a scopi di culto. — Tutto eretto dall'arte e con opere di muratura era lo stadio di Efeso, che pare rimonti ai tempi del serior fiorire della città sotto i successori di Alessandro Magno, od anche forse sotto gli imperatori romani.

La barriera, dalla quale doveva cominciare la corsa e che era non meno necessaria nello stadio che nell'ippodromo, pare che si trovasse, appunto come nell'ippodromo, a quella delle due estremità che chiudeva l'arena in linea retta, mentre la meta (che è citata anche per lo stadio) era posta nella curva o vicino alla curva della σφενδόνη. Punto di partenza e meta sembrano essere state indicate da colonne, e una notizia positiva (Schol. Sophocl. El. 691) ci informa che tra quelle due, nel mezzo dello stadio, esisteva una terza colonna. Da queste colonne, e forse anche da altri segni oltre alle medesime, era così indicata una linea che divideva lo stadio in due metà, divisione quasi indispensabile per la corsa doppia e per la corsa continuata, perchè in queste specie di corsa i corridori dovevano, giunti alla meta (che anche qui è detta νύσσα, τέρμα ecc.), girare intorno a quella e ritornare al punto di partenza. Pare che a questo appunto si riferisca l'iscrizione che, secondo l'accennata notizia dello scoliaste a Sofocle (El. 691), si trovava sull'ultima colonna: κάμψον (volta indietro!); mentre le altre due colonne portavano

invece scritto, ad incitamento e incoraggiamento: ἀρίστευε (da bravo!) e σπεῦδε (accelera!). — Naturalmente il punto di partenza e la meta volevano essere più specialmente indicate in quegli stadi, che ad ambedue le estremità si chiudessero in forma semi-circolare. Questi pare che appartengano sempre ad un'epoca seriore, e in taluni casi potrebbe darsi che sieno una imitazione degli anfiteatri romani. Un bellissimo esempio di questa meno antica conformazione è lo stadio di Afrodisiade nella Caria (in pianta, fig. 165), d'una lunghezza di circa 895 piedi inglesi (1). Anche qui si è utilizzato l'avvallamento naturale del terreno che è stato anzi maggiormente scavato e affondato onde ottenere più di posto per gli spettatori. Tutto lo spazio è cinto, come vedesi dalla sezione trasversale (fig. 166), da un muro con arcate riccamente ornate, attraverso il quale quindici porte davano accesso al pubblico; v'erano poi alcuni altri ingressi sotterranei pei quali s'entrava nell'area senza passare per le scalinate destinate al pubblico (cfr. nella fig. 167 una parte della sezione longitudinale). Pare che, per le particolari condizioni del terreno negli stadi greci, siffatti ingressi sotterranei non fossero rari. Per lo stadio di Olimpia Pausania cita pure (VI, 20, 8) un ingresso coperto destinato ai competitori e agli *ellanodici*; e presso allo stadio olimpico di Atene si è conservato fino ad oggi, alla parte sinistra, un ingresso sotterraneo scavato nel vivo sasso.

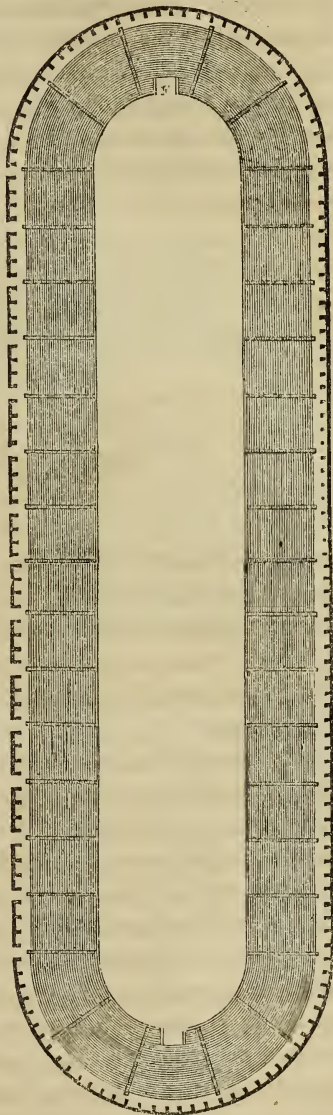



Fig. 165.

30. Tra gli edifizi destinati alla celebrazione de' pubblici giuochi abbiamo già noverato il teatro. Come il drama

(1) Welcker considera quest'edifizio come un ippodromo; ma sembra star contro questa opinione la poca larghezza dell'area.

formava il punto culminante tanto della poesia greca quanto di quelle pubbliche feste che erano il più bell'ornamento della vita pubblica dei Greci, così il teatro segna il punto culminante nella serie di quegli edifizi che servivano ai bisogni della vita pubblica. Ond'è che i teatri furono eretti col massimo gusto e splendore; e sebbene non fossero paragonabili per grandezza agli stadi e agli ippodromi, superavano tuttavia di molto, nella maggior parte dei casi, questi edifizi per la sontuosità della decorazione e per l'armonia e finezza di proporzioni di tutto l'insieme.

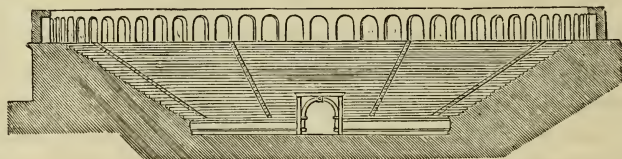



Fig. 166.

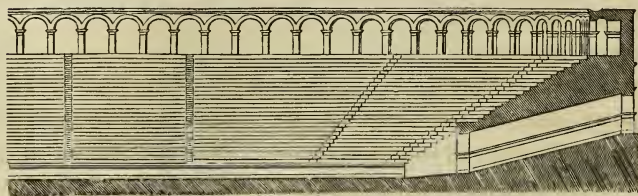



Fig. 167.

Anche qui però i principî furono assai semplici; ed era tanto più naturale che lo fossero, in quanto che pare esistessero teatri anche prima che il drama fosse arrivato al suo artistico svolgimento, e fosse accolto nella cerchia delle pubbliche prove e rappresentazioni. Imperocchè noi sappiamo che in origine il teatro non serviva che all'esecuzione delle danze e dei canti di quei cori solenni, che formavano una parte del culto, e in singolar modo del culto di Dioniso. I quali cori, come intervenne di quasi tutte le cerimonie religiose dei Greci, ben presto entrarono nel campo della vita pubblica, diventando così un mezzo di educazione artistica pei giovanetti e per le vergini donzelle, e insieme una fonte di diletto pel popolo spettatore. Nè scopi d'altro genere erano esclusi dal teatro. Processioni d'ogni sorta potevano in quello aver luogo; il teatro era un luogo acconcio per comunicazioni pubbliche da parte delle autorità; perfino vere adunanze popolari potevano esservi tenute, e noi sappiamo infatti che, quando già le rappresentazioni drammatiche erano arrivate a un alto grado di perfezione, il gran teatro di Dioniso in Atene era anche diventato comunissimamente luogo di adunanze popolari.

Circa alla forma e alla costruzione dei teatri è qui nuovamente da osservare quello che s'è osservato a proposito degli stadi e degli ippodromi; vale a dire che i Greci solevano profittare delle condizioni naturali del terreno, e sceglievan quindi volentieri anche pel teatro naturali alture e pendenze. Naturalmente però se per gli stadi ed ippodromi e per le gare della corsa, che a quelli avevan dato origine, era opportuno un fianco di monte o una pendenza qualunque del terreno molto prolungata, diversa invece, stante la diversa natura delle rappresentazioni, era la conformazione che si richiedeva pel teatro. Qui una gran folla doveva assistere ad una azione, la quale, ben diversamente dalla corsa, aveva luogo tutta in un punto ristretto e determinato. Intorno a questo era quindi necessario che girassero file di sedili, così che a tutti fosse concessa possibilmente in egual misura e con eguale comodità la vista di quel solo e medesimo luogo. Si rinunciò pertanto alla forma allungata degli stadi e degli ippodromi, e si adottò la forma di una sezione più o meno grande di circolo, che si offriva naturalmente come la più opportuna.

Il teatro più antico consisteva di due parti principali: il luogo per la danza (χορός, ὀρχήστρα), e il luogo per gli spettatori. L'ὀρχήστρα era spianata nel modo il più semplice; e nel suo mezzo sorgeva l'altare del dio in onore del quale si faceva la festa — per lo più di Dioniso, che aveva un culto massimamente associato a cori e danze. Intorno all'orchestra sorgevano da una parte in forma di un semicerchio, od anche di una sezione maggiore di circolo, i sedili per gli spettatori; e per questi, come s'è detto, si profittava quasi sempre del pendìo d'una collina. Forse da principio gli spettatori si saranno anche semplicemente posti a sedere o saranno anche rimasti in piedi su pel pendìo stesso; più tardi vi furono disposti sedili; i quali, là dove il suolo era terroso e molle, furono dapprima di legno, più tardi di sasso; dove invece il terreno era sassoso, i sedili furono scolpiti nel suolo stesso, a file concentriche. I Greci non si dipartirono più da questo costume, neppure allora quando erano di gran lunga cresciute così le esigenze come l'arte nella conformazione artistica dei teatri; e così avviene che nella Grecia propriamente detta non siasi finora scoperto che un teatro solo, il quale non s'appoggi ad una elevazione naturale del terreno, ma sia eretto di pianta dall'arte; ed anche in questo, che è il teatro di Mantinea, il luogo destinato agli spettatori non consiste che in un terrapieno o argine, sostenuto esteriormente da un muro a pietre poligonali e coperto interiormente da sovrapposti sedili di pietra.

È evidente però che solo in rarissimi casi la natura offriva un luogo completamente acconcio agli scopi d'un teatro. Il più delle volte era

pur necessario di ricorrere ad ampliamenti e complementi: per questa via s'arrivò poi finalmente nei tempi post-alessandrini, e segnatamente nelle città dell'Asia Minore così amanti del fasto, a costruire i teatri interamente in pietra.

Nel frattempo però, e in epoca molto anteriore, era diventata necessaria un'altra trasformazione e un altro perfezionamento del teatro. Dai cori dionisiaci, ai quali avevano servito i più antichi teatri, s'erano a poco a poco sviluppati i poemi dramatici della tragedia e della comedia; e quando pure vogliasi che le prime rappresentazioni di questo genere, condotte da Tespide, abbiano avuto luogo sopra palchi mobili di legno, era pur sempre cosa naturale l'introdurre poi nel teatro, e rendervi stabili, preparativi e rappresentazioni analoghe; il che anzi doveva tanto più naturalmente avvenire, in quanto che i poemi dramatici erano pure dal canto loro considerati come parti delle feste di Dioniso, di quelle feste per la quale fin dal principio era destinato il teatro. Questo ampliamento non potè sulle prime consistere in altro fuorchè in ciò, che dietro all'orchestra, in faccia al circolo per gli spettatori, sorgesse una nuova costruzione quale compimento architettonico dell'orchestra stessa. Fors'anche a questo compimento dell'orchestra si era già prima arrivati coll'erigere un muro dietro l'orchestra, che non solo limitasse quest'ultima, ma ancora accrescesse l'effetto dei canti corali. Questo muro dunque diventò a poco a poco una costruzione speciale, artisticamente conformata, e tale da rispondere ad un tempo ai nuovi bisogni delle rappresentazioni dramatiche, e di formare un degno compimento del teatro stesso. Il primo teatro costrutto in pietra e munito d'un palco scenico fu quello di Atene, che più tardi servì di modello a tutti gli altri teatri che si eressero così nella Grecia stessa come nelle colonie. Essendosi rotti durante una rappresentazione (nella quale si presentavano competitori Eschilo e Pratina) gli antichi palchi di legno per gli spettatori, si pose mano a ricostruire in pietra sul pendìo meridionale dell'Acropoli (cfr. fig. 51 *J*) questo teatro, dedicato a Dioniso, che cominciato nella 70ma olimpiade fu condotto a termine sotto la direzione di Licurgo tra gli anni 340 e 330 a. C. Nella costruzione s'era in parte profittato del pendìo stesso. Questo teatro era sparito senza lasciar quasi traccia di sè; macerie, masse di terra giù trascinate dall'acqua e finalmente costruzioni de' tempi posteriori avevano nel processo del tempo seppellito così completamente questa gloriosa sede d'antica civiltà attica, che poche rovine soltanto offrivano ancora qualche debole indizio, che servisse a determinare la precisa posizione del teatro. Ma per opera e merito del celebre architetto tedesco Strack, sotto la direzione del quale cominciarono nel 1862 gli scavi,

quel teatro è stato nuovamente e per intero rimesso alla luce (cfr. fig. 181).

Col teatro d'Atene si ebbe così un tipo generale, che, con più o meno importanti variazioni dipendenti dalla diversa grandezza che il teatro doveva avere e dalla diversa natura del suolo, fu adottato per quasi tutti i teatri posteriormente eretti. Secondo questo tipo dunque, e conformemente alle indicazioni fin qui date, il teatro componevasi di tre parti: l'orchestra in forma d'un circolo quasi compiuto, le gradinate per gli spettatori e la scena. Toccando di ciascuna particolarmente cominceremo dallo spazio destinato agli spettatori. Questa parte, chiamata dai Greci τὸ κοῖλον (la cavità), consisteva d'un certo numero di gradini, che in forma di un semi-cerchio, od anche di un maggiore segmento di circolo, si innalzavano tutti d'egual misura intorno all'orchestra e servivano come sedili per gli spettatori (ἑδώλιον). Dalla parte

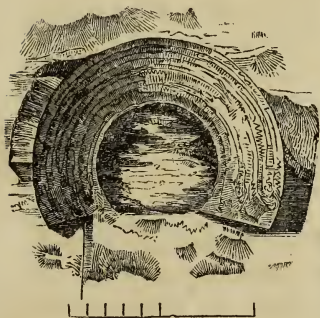
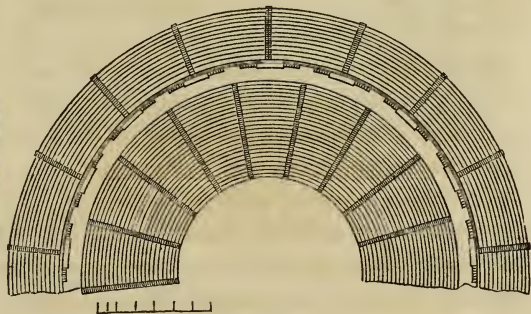



Fig. 168. Fig. 169.

della scena quelle file erano interrotte da un muro che loro serviva di sostegno, e che seguendo la linea ascendente degli scaglioni, lasciava libera la vista al palco scenico. La diversa rispettiva posizione di questi due muri, in quanto che i medesimi potevano dirigersi l'un verso l'altro o ad angolo ottuso, o in linea retta, dà origine a due diverse classi di teatri, che abbracciano tutti quanti i teatri greci a noi conosciuti. Come esempio della prima specie citiamo il teatro sull'isola di Delo (fig. 168, scala = 50 metri). È tutto formato da una elevazione naturale del suolo, a cui però l'arte ha dato forma più regolare: agli angoli è compìto mediante un muro massiccio di 30 piedi di lunghezza e 19 di grossezza.

Un secondo esempio è il teatro di Stratonicea (in pianta fig. 169, scala = 60 piedi inglesi), che rimonta probabilmente all'epoca dei Seleucidi, e fu ampliato al tempo degli imperatori romani.

Dei teatri invece che hanno i muri delle due estremità del κοῖλον nella direzione di una sola e medesima linea retta, vuol esser citato quello di Megalopoli nell'Arcadia, anticamente uno dei più belli e dei più

grandi del continente greco. Vedi la pianta fig. 170. È un colle naturale, ma notevolmente ingrandito con accumulamento di terra, così che Pausania poteva chiamarlo il più grande di tutti. I dati intorno al diametro esterno del medesimo variano da 480 a 600 piedi. Oggi è ridotto in uno stato deplorabile, e non mostra più nè sedili, nè resti sicuri della scena.

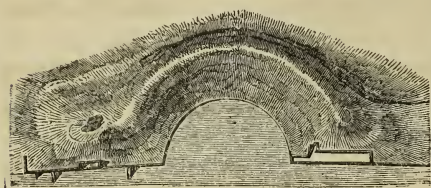



Fig. 170.

La stessa forma ha il teatro di Segesta in Sicilia, il κοῖλον del quale rimonta ad antico tempo greco. Gli scaglioni inferiori, una ventina, sono scolpiti dal sasso vivo e assai ben conservati; più tardi furono aggiunte altre file di sedili costrutte sopra costruzione artificiale. Un ripiano divide i gradini antichi dai più recenti. Gli avanzi della scena sono di epoca romana seriore. Vedi la prospettiva fig. 171, e la pianta fig. 172 (scala = 140 palme siciliane).

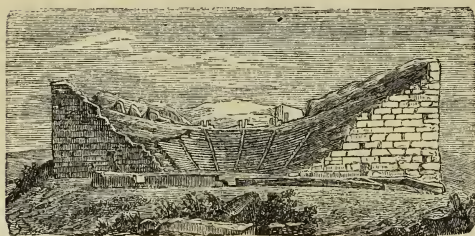
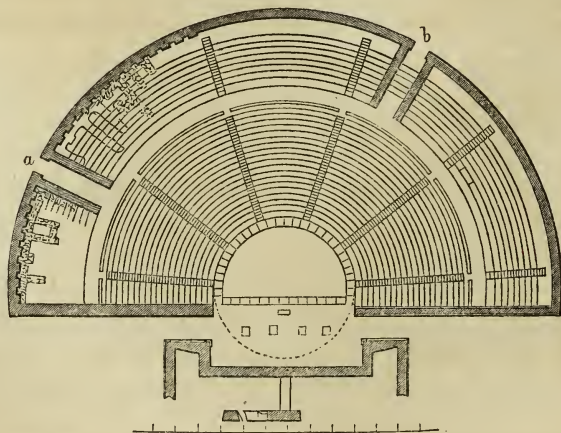



Fig. 171.

Fig. 172.

Quel ripiano o passaggio ora accennato ci dà l'occasione di avvertire che anche in altri teatri la serie dei gradini è ogni tanto interrotta da ripiani più larghi. Nei teatri minori ciò non avviene, e i gradini si succedono regolarmente senza interruzione, formando per così dire un sol piano; ma nei teatri più grandi, per facilitare l'ac-

cesso così alle diverse sezioni di gradinata come ai singoli gradini, si trovano spesso siffatti corridoi che dividono l'intera gradinata in parecchie fascie concentriche, e che i Greci chiamavano διαζώματα. Esempio di teatro con un solo διάζωμα è non solo il teatro di Segesta, ma anche quello di Stratonicea (fig. 169). Altrove invece troviamo due διαζώματα, come nel piccolo teatro di Cnido, che è anche considerato come un *Odeum* (Ὠιδεῖον), e del quale la fig. 173 mostra la pianta (larghezza dell'orchestra circa 65 piedi inglesi). Il muro esteriore che racchiude il κοῖλον di questo teatro è rettangolare, ciò che era forse una necessità imposta dalle strade tra le quali sorge il teatro.

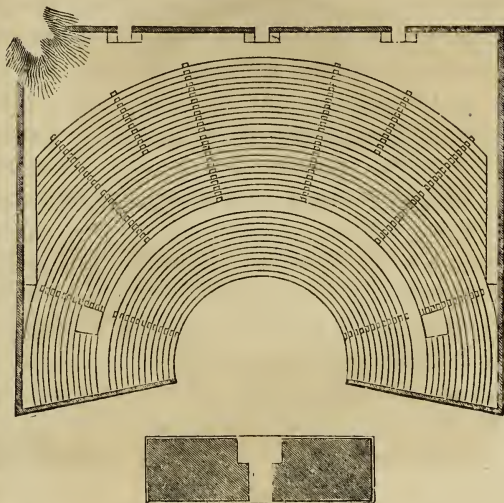



Fig. 173.

Anche il teatro di Dramisso, nell'Epiro, ha due diazomi tra gli scaglioni e inoltre un diazoma che abbraccia l'intero κοῖλον; questo teatro

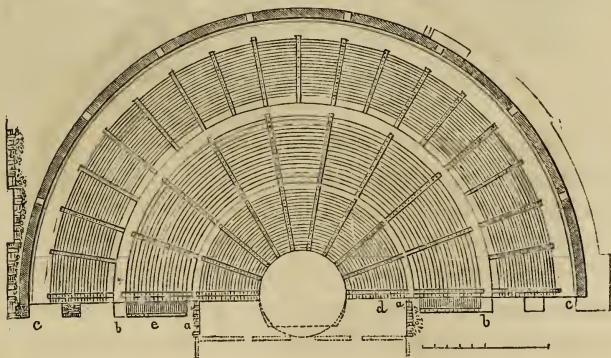



Fig. 174.

è un nuovo esempio di quell'accennata specie di teatri che hanno il κοῖλον chiuso esteriormente da un muro rettangolare. Questo κοῖλον, come vedesi dalla pianta, fig. 174 (scala = 100 piedi ingl.), è ben conservato. In luogo del diazoma superiore Donaldson vorrebbe ammettere un portico a colonne; ma non se ne hanno resti di sorta. Il diametro dell'orchestra è assai piccolo in confronto dello spazio riservato agli spettatori;

in *d* ed *e*, adiacenti ai muri delle estremità del κοῖλον, esistono scale che conducono al secondo diazoma. L'edifizio è in complesso assai semplice, ed è perciò considerato da parecchi come molto antico e di origine greca; secondo altri però esso non apparterrebbe che ai tempi romani. Della scena non si conservarono avanzi riconoscibili.

Esternamente il κοῖλον era di solito cinto da una muraglia, come si vede nel teatro di Dramisso e in altri, e Vitruvio nella sua descrizione del teatro greco prescrive qui un colonnato; ma avanzi sicuri di quest'ultimo, che rimontino a tempi greci, non si sono conservati.

Gli accessi ai sedili erano per lo più tra le mura di sostegno del κοῖλον e il palco scenico, e gli spettatori salivano dall'orchestra ai sedili. In teatri maggiori però erano naturalmente desiderabili altri accessi; nel teatro di Dramisso, p. es., esistevano esternamente scale, appoggiate al muro di sostegno, per le quali si arrivava al diazoma. In altri teatri e quando la posizione lo concedesse, esistevano ingressi alla parte superiore del κοῖλον; così nel citato teatro di Segesta e in quello di Sicione (in pianta, fig. 175, scala = 60 metri). Qui c'eran due passaggi (*a* e *b*), scavati nel monte

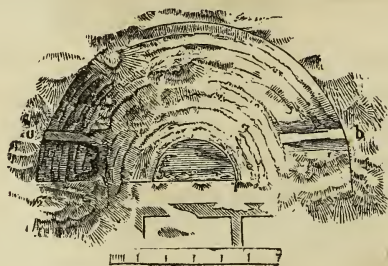
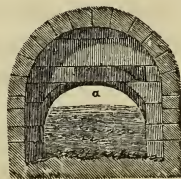



Fig. 175. Fig. 176.

stesso, che da due parti diverse conducevano nel mezzo del κοῖλον; la fig. 176 mostra in prospettiva il passaggio *a*. Inoltre per la necessaria comunicazione tra le singole file si trovavano in tutti i teatri scale strette, che convergendo all'orchestra come raggi al centro dividevano il κοῖλον in più sezioni cuneiformi (κερκίδες). Nei teatri greci le scale sono di solito in numero pari, e variano nel numero, secondo la diversa grandezza e le condizioni locali, da due a dieci. Dove i diazomi sono più d'uno, si trova ora un alternamento nella posizione delle scale (come a Cnido, Segesta, Stratonicea), ora un raddoppiamento delle medesime (come à Dramisso). Le scale erano così fatte, che due gradini delle medesime corrispondevano a uno scaglione da sedere; questi scaglioni stessi poi erano fatti in modo che gli spettatori potessero comodamente sedere senza essere disturbati dai piedi di quelli che sedevano alla fila superiore. L'altezza di ogni gradino doveva, secondo Vitruvio, essere non

minore di un piede e non maggiore di un piede e sei pollici; e questa piccolissima altezza si spiega col costume che avevano di rilevare i sedili per mezzo di cuscini: la larghezza doveva essere invece circa il doppio dell'altezza. I gradini stessi sono per lo più fatti assai semplicemente; ma non si trascurava però di accrescerne la comodità con qualche forma speciale. Così p. es. si trova assai spesso un rialzo al margine anteriore, per quelli che siedono, mentre l'infossatura posteriore che ne risulta è destinata a contenere i piedi delle persone della fila superiore. Questa particolarità offrono nella maniera la più semplice gli scaglioni del teatro di Catania, fig. 177, e di Acre, fig. 178, nella Sicilia: in queste figure indicano: *a* i gradi da sedere, *b* i gradini delle scale.

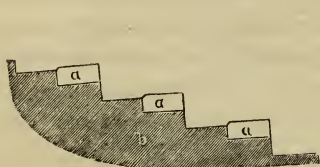
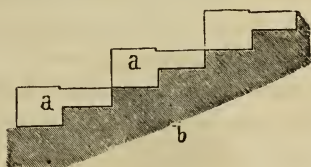



Fig. 177. Fig. 178.

In alcuni altri casi troviamo la superficie anteriore dei sedili rientrante o incavata verso il basso, per dar così più posto ai piedi; così è p. es. nei teatri di Megalopoli (fig. 179), di Tauromenio e di Side nell'Asia Minore. Una conformazione specialmente comoda hanno i gradini del teatro di Sparta (fig. 180), che sono leggermente incavati nella su-

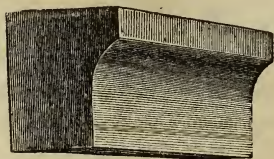
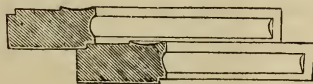



Fig. 179. Fig. 180.

perficie da sedere; quelli di Jaso, nell'Asia Minore, sono in forma di sedie; ed anche in parecchi altri luoghi la fila che immediatamente sta dinanzi a un diazoma è composta di vere seggiole colle spalliere, come avviene nel teatro di Epidauro celebratissimo già dagli antichi. Un particolare interesse, per riguardo a siffatti seggi a spalliera, ha il già citato (p. 128) teatro di Dioniso in Atene, scoperto nel 1862. Il κοῖλον, formato di circa 100 scaglioni, è diviso in tredici κερκίδες da quattordici scale, delle quali le due estreme sono addossate ai muri di appoggio, accanto agli ingressi. L'altezza di ogni gradino è 0,345 m., la larghezza 0,782 m., quest'ultima però divisa in una superficie anteriore (0,332 m.), e in una posteriore alquanto incavata (0,45 m.) destinata ai piedi delle persone

che sedevano immediatamente dietro. La larghezza delle scale è 0,70 m.; e l'altezza di ogni gradino delle scale corrisponde all'altezza di un gradino da sedere, con questo però che i primi al loro canto anteriore non sono alti che 0,22 m., ma salgono poi verso l'indietro con un certo pendìo; questa parte pendente dei gradini è scanalata per modo da impedire che scivoli il piede. La fila più bassa, ossia quella immediatamente al parapetto dell'orchestra (fig. 181), è formata di 67 seggioloni in parte semplici, in parte doppi, e in parte a tre posti, scolpiti ciascuno in un blocco di marmo pentelico; questi seggi distinti, come indicano le iscri-

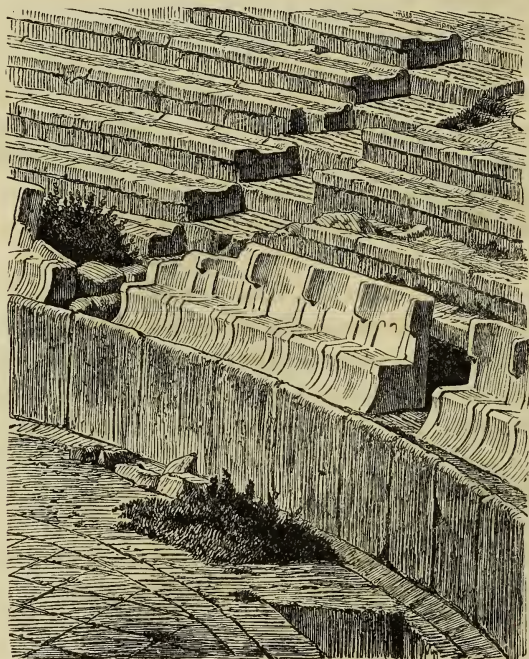



Fig. 181.

zioni apposte, erano destinati ai sacerdoti, alle persone rivestite di cariche attenenti al culto, agli arconti, e ai *tesmoteti;* il seggiolone di mezzo, riccamente ornato con bassorilievi, era pel sacerdote di Dioniso Eleutereo. Diremo da ultimo che la parete del proscenio riccamente ornata di bassorilievi non fu fatta eseguire che dall'arconte Fedro nel terzo secolo, forse, dell'êra nostra; mentre il proscenio precedente stava sei metri, e l'antichissimo di tutti otto metri più all'indietro, dappoichè l'antica tragedia e comedia richiedevano pei loro cori una orchestra di gran lunga più grande che non volessero le rappresentazioni mimiche dell'epoca romana seriore.

Abbiamo già detto che l'orchestra è il luogo per le danze dei cori, dai quali erano uscite le rappresentazioni dramatiche. Per questo scopo anche nei teatri posteriori fu riservato un grande spazio tra il κοῖλον ora descritto e il palco scenico. Questo spazio era anzi maggiore nei teatri greci che nei romani, dove siffatte danze non avevano luogo. Vitruvio, nella sua descrizione dell'orchestra greca, suppone un circolo nel quale sia inscritto un quadrato: il lato del quadrato che guarda il palco scenico è il limite dell'orchestra. Lo spazio compreso tra questo lato e la tangente parallela è il luogo della scena. Dalla parte opposta, non occorre ripeterlo, l'orchestra è chiusa e limitata dal κοῖλον. Nel mezzo dell'orchestra era la *timele*, l'altare di Dioniso, ch'era il centro delle danze corali. Il suolo era spianato, e, quando avevan luogo adunanze, forse coperto di sabbia (onde κονίστρα), e solamente quando vi si eseguivano danze è probabile che lo si ricoprisse d'un tavolato tutt'intorno alla *timele*, la quale sorgeva probabilmente sopra una base di parecchi gradini. Ma quando il teatro doveva servire a rappresentazioni dramatiche, altri preparativi erano necessari. Allora l'orchestra continuava bensì ad essere il luogo del coro; ma siccome questo non aveva più da eseguire solamente danze e canti, ma doveva ben anche entrare in colloquio cogli attori che agivano sul palco scenico, molto più alto dell'orchestra, così era necessario d'aver un luogo rialzato anche pei cori. Si otteneva ciò coll'erigere un impalcato di legno che occupava una metà della *conistra*, fino alla *timele*, e che si chiamava poi orchestra in senso più ristretto: una orchestra scenica, come fu assai bene chiamata, in contrapposto all'orchestra coreutica. A questa orchestra scenica, ch'era di soli pochi piedi più bassa della scena, arrivavano i *coreuti* (χορευτής), per quei medesimi passaggi (πάροδος) tra i muri di sostegno del κοῖλον e la scena, pei quali era anche l'ingresso degli spettatori nella *conistra* e da questa ai sedili. Si saliva per gradini all'orchestra (scenica), la quale alla sua volta era messa in comunicazione colla scena per mezzo di piccole scalette mobili (κλίμακες), di non più che tre o quattro gradini (κλιμακτῆρες), dappoichè l'azione che si rappresentava richiedeva spesso che il coro dall'orchestra salisse sulla scena o da questa ridiscendesse all'orchestra. Non v'ha certo bisogno di avvertire che di queste parti accessorie e non stabili dell'orchestra non si sono conservati avanzi genuini e reali; epperò noi senza entrare nella discussione delle diverse opinioni emesse su questo proposito dagli studiosi dell'antichità, passiamo a discorrere del fisso e stabile palco scenico.

Anche del palco scenico noi abbiamo, finchè si tratta del teatro greco, assai minori e meno sicuri avanzi che del *coilon*. La scena stessa

è detta dai Greci in generale ἡ σκηνή (la tenda), una designazione la quale probabilmente rimonta ancora ai tempi nei quali alla parete di sfondo dell'orchestra si erigeva un impalcato di legno, dal quale forse, come da una specie di tenda, uscivano gli attori. Più tardi l'espressione fu applicata anche al teatro di pietra, e allora quel nome

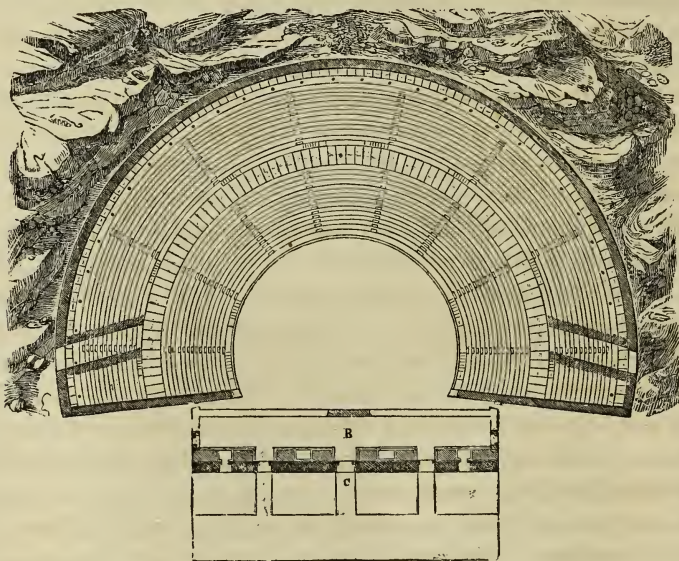



Fig. 182.

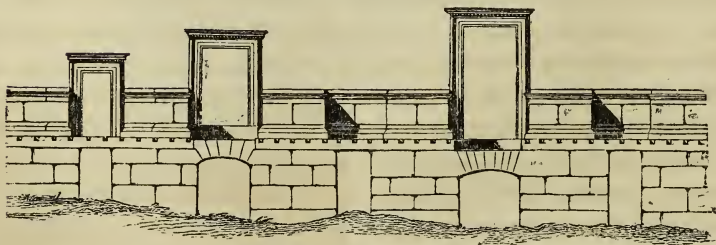



Fig. 183.

significò tanto l'intero palco scenico, quanto, in senso più ristretto, la parete di sfondo della scena; ond'è che Vitruvio, riferendosi alle diverse decorazioni di questa parete, parla di una *scena tragica*, di una scena *comica* e di una scena *satirica*. Ma si chiamava talvolta σκηνή anche l'angusto spazio tra l'orchestra e la parete di fondo, sul quale agivano gli attori, e pel quale però era più generalmente adoperata l'espressione di προσκήνιον. Un altro nome per questo proscenio (in origine però, crederemmo, solo pel mezzo di esso, di dove per lo più gli attori *parlavano*) era quello di λογεῖον. Il proscenio, quasi allo scopo di relegare

in un mondo lontano le persone del drama, era molto più alto della *conistra*. Probabilmente tutto lo spazio sottoposto al pavimento di legno del proscenio, e nascosto dalla parete esterna del proscenio (che secondo Polluce era ornata di colonne e sculture) si chiamava ὑποσκήνιον; da questa conduceva sul proscenio la *scala di Caronte* (χαρώνειοι κλίμακες) per la quale salivano le ombre dei morti, oppure divinità fluviali; una tavola mobile di legno copriva questa scala. Col nome di παρασκήνια s'intendevano i due sporti del palco scenico, che rinchiudevano a destra e a sinistra il proscenio; ed ἐπισκήνια infine dicevansi i diversi piani, per dir così, in cui riusciva quasi sempre divisa la parete di fondo per le diverse decorazioni sceniche.

Dei palchi scenici parecchi si sono bensì, almeno parzialmente, conservati, e specialmente nelle città dell'Asia Minore; ma per moltissimi pare che debbasi già ammettere influenza romana; epperò non possono essere usati che con molta cautela quando si voglia fare un concetto della conformazione prettamente greca di questa parte del teatro. A questo proposito potrebbe forse tornarci opportuno, a cagione della sua grande semplicità, il teatro di Telmesso nella Licia, del quale diamo la pianta nella fig. 182. Il *coilon* è formata da una collina; i muri di sostegno alle estremità del *coilon* tendono ad incontrarsi ad angolo ottuso; un *diazoma* divide la gradinata in due metà, e un secondo *diazoma* forma come una galleria superiore; otto scale dividono il *coilon* in nove κερκίδες; l'orchestra è abbastanza grande e corrisponde abbastanza bene alle regole di Vitruvio; il proscenio riposava sopra un impalcato di legno. La parete di fondo della σκηνή ha cinque porte, ciascuna delle quali in origine era compresa tra due colonne. Sotto le porte si riconoscono le cavità (v. fig. 183) entro le quali erano incastrate le travi che sostenevano il pavimento del proscenio; le sottoposte porte conducevano nell'ὑποσκήνιον, di cui s'è descritta la posizione alla pagina precedente.

Riservandoci di dare qualche altro esempio di palchi scenici conservati, quando avremo a studiare il teatro romano (§ 84), concludiamo ora questa sezione del nostro libro col presentare nella fig. 184 la prospettiva generale d'un teatro greco, come è stata disegnata da Strack dietro la scorta delle notizie contenute negli antichi scrittori e degli avanzi ancora esistenti.

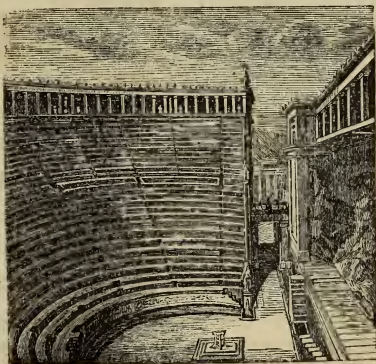



Fig. 184.

31. Dopo avere nelle prime sezioni di questo libro descritti gli edifizi creati dai bisogni della vita pubblica e privata, è ora nostro ufficio di rientrare, per dir così, in quei medesimi edifizi, ma abitati, e studiar quella vita del popolo greco alla quale erano destinati. La casa dunque come è internamente fornita e corredata; gli abitatori di essa nel loro aspetto esterno; la vita della famiglia nella casa; l'attività dell'uomo fuori di casa e in quei luoghi ch'erano dedicati allo sviluppo della destrezza del corpo, allo spettacolo e al culto; la vita dell'uomo nella guerra e il suo entrare nell'ultima dimora; ecco quali sono, fin dove arriva la scorta dei monumenti, i punti principali che formeranno l'argomento delle sezioni seguenti.

La pianta della casa greca, per quanto ci è dato ripristinarla coll'aiuto delle testimonianze scritte e dei monumenti tuttora esistenti, è stata descritta al § 21, e seg. Sventuratamente quella implacabile malevolenza del tempo, che ha esercitato la sua devastatrice efficacia in singolar modo sugli edifizi privati dei Greci, non ha meglio risparmiato l'interno assetto dei medesimi; e solamente quelle suppellettili domestiche che l'antichità stessa ha affidato al grembo protettore della terra, alle tombe, sono sfuggite alla distruzione universale. Noi pertanto nel descrivere le suppellettili della casa, dovremo, tutte le volte che ci mancano gli esemplari reali, ricorrere come a documenti e commenti delle notizie scritte alle rappresentazioni figurate che troviamo sui vasi e nelle opere della plastica.

Parliamo anzitutto dei mobili da sedere. A designare le diverse forme di questi valgono le espressioni δίφρος, κλισμός, κλιντήρ, κλισίη e θρόνος. Per δίφρος dobbiamo intendere una sedia bassa, senza spalliera, facilmente trasportabile, e con quattro gambe o incrociate a guisa di

piedica, oppure verticali. La prima di queste due forme del *difros*, detta anche ὀκλαδίας δίφρος, ὀκλαδίας e da Esichio ancora θρόνος πτυκτός, δίφρος ταπεινός, avendo il piano fatto di cinghie incrociate, poteva facilmente essere ripiegata; ed era già antico presso gli Ateniesi il costume di farsi portar dietro da schiavi siffatti seggi. Egualmente comuni erano i *difroi* a quattro gambe verticali. Per questi naturalmente, essendo il piano e le gambe commesse fissamente tra loro, era esclusa la possibilità del chiuderli. Tutte e due le forme del *difros*, l'ultima sopratutto, ci occorrono in monumenti antichi nelle loro varietà più disparate. Il *difros okladias* della fig. 185 *a* è tolto da un bassorilievo marmoreo di una tomba a Crissa. A questo s'accostano le due seggiole a iccasse fig. 185 *b*, *c* (da vasi fittili), che hanno i piedi piegati in curve graziose e con fino lavoro intagliati. Fig. 185 *d*, e 186 *c* ci rappresentano il *difros* riposante sopra quattro gambe fisse; il primo esempio è tolto dal fregio del Partenone,

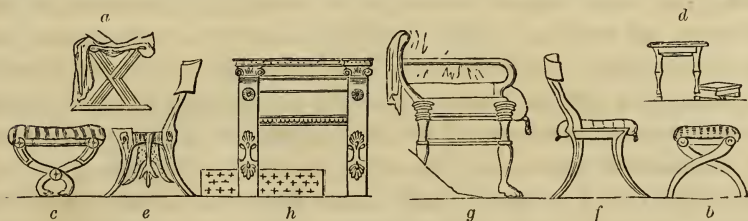



Fig. 185.

dove vediamo anche altre simili seggiole portate sulla testa dalle figlie e mogli dei *meteci*, le quali era costume che nelle *Panatenee* si sottoponessero all'ufficio del portar le seggiole (διφροφορεῖν); il secondo è preso da un marmoreo bassorilievo d'Atene, e si distingue in particolar modo pei suoi piedi torniti con buon gusto, come pei bottoni lavorati al tornio, che si trovano sopra il piano e che forse servivano ad assicurare sul piano stesso il cuscino. — Da questo *difros* non pieghevole ha avuto origine, coll'aggiunta della spalliera, la seconda specie di sedie, per la quale sarebbero appunto appropriati i nomi di κλισμός, κλιντήρ e κλισίη. La loro forma, quale si vede dalle copie fig. 185 *e*, *f*, è in sostanza quella delle nostre sedie più comunemente usate, solo che la parte superiore della spalliera nella sedia greca è talvolta incurvata in forma semicircolare così da concedere al seduto una posizione molto più comoda di quella che non ci offrano le nostre sedie da sala a spalliera dritta. Le gambe graziosamente ricurvate all'infuori armonizzano gradevolmente colla spalliera rigonfiata.

Nella designazione di θρόνος, infine, noi comprendiamo tutte quelle sedie piuttosto grandi, le quali oltre all'avere una spalliera dritta e orizzontale, che arriva o solamente a metà della schiena oppure fino all'altezza

del capo, sono anche fornite ai lati di bracciuoli, a sostegno delle braccia. Come nel tempio il trono era il seggio della divinità, così anche nella casa i θρόνοι erano considerati come seggi d'onore pel signore della casa e i suoi ospiti ed amici. Siccome a cagione della loro grandezza non erano facilmente trasportabili, essi avevano i loro posti fissi lungo le pareti (come vediamo p. es. dei troni pei principi nella sala di Alcinoo), mentre quelle altre seggiole, di cui si è parlato prima, potevano facilmente essere portate da un luogo all'altro. Queste sedie d'onore destinate all'uso privato erano per certo fatte generalmente di legno pesante, mentre al contrario i troni degli dei nei templi, nonchè i troni dei presidenti e dei giudici nelle ecclesie, nei dicasteri, nei buleuteri, nello stadio e nell'ippodromo erano per fermo sempre di marmo. Ad ogni modo, così nell'uno come nell'altro caso l'arte greca amava di decorare questo mobile con ricchezza d'ornamenti in modo corrispondente alla dignità

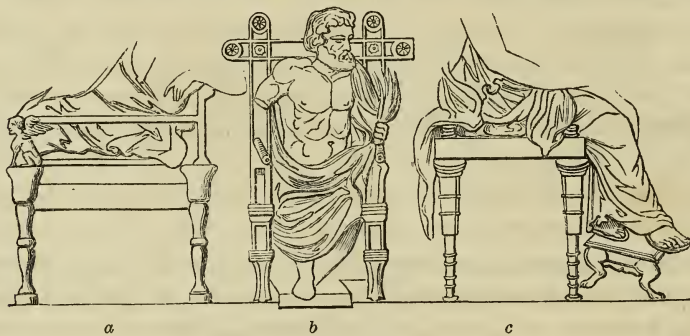
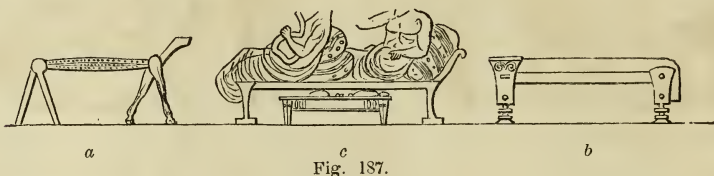



Fig. 186.

del medesimo. Le gambe o sono finamente tornite, o coperte di ricchi ornamenti a fogliami; in altri casi o le gambe stesse o i sostegni dei bracciuoli sono figure; ed anche la spalliera è lavorata con cura non minore. In disegni antichi troviamo il trono rappresentato nelle forme più svariate. La forma a spalliera bassa ci si presenta nelle copie fig. 185 *g* e fig. 186 *a*, tolto il primo dal monumento delle arpie in Xanto, il secondo dal fregio del Partenone. Il trono ligneo di vetusta forma a spalliera alta ci è dato da un bassorilievo in marmo (fig. 186 *b*) del miglior tempo; e parecchi seggi di marmo riccamente ornati del teatro di Dioniso (v. s. fig. 181), sull'acropoli di Atene (*Stuart and Revett*, *Antiquities*, III, p. 19) ci dànno un'imagine di quelle sedie di onore, che nelle agore erano destinate agli *atloteti* [ἀθλοθέτης, ordinatore, giudice di certami]. Che però vi fossero anche troni senza spalliera ce lo prova tra gli altri esempi il trono, fig. 185 *h*, tolto dal dipinto di un vaso, che rappresenta Egisto ucciso da Oreste. — In tutte le sedie, di cui s'è fin qui parlato, il piano o sedere era per comodità dei sedenti,

munito o di pelli vellose o di coperte o di cuscini soffici, i quali, come si scorge da Omero, erano sovrapposti o stesi ciascuna volta che uno avesse a sedere (fig. 185, *b*, *c*, *e*, *f*, *g*). Però i panni finamente tessuti, dei quali erano coperti i troni nella sala di Alcinoo, non avranno servito che a coprire il cuscino abborrato e il piano forse non pulito. — Al trono andava unito lo sgabello (θρῆνυς), che era assolutamente indispensabile sia per montare sull'alto seggiolone, sia come appoggio dei piedi, e poteva o trovarsi commesso colle gambe anteriori del trono, oppure essere un mobile staccato. Nei monumenti si vedono siffatti sgabelli anche per seggiole più basse (fig. 185 *d* e fig. 186 *c*) e corrispondono perfettamente ai nostri, usati specialmente dalle signore. Al θρῆνυς, a cui solevan dare forme assai graziose, come ci fa vedere quello riprodotto nella fig. 186 *c*, sarà stato probabilmente affine, benchè di più rozzo lavoro, quel massiccio panchetto (σφέλας) di legno di cui si servì Eurimaco nella casa di Ulisse come di un proiettile. Se questi sgabelli hanno una larghezza corrispondente a quella delle seggiole a cui sono annessi, è naturale che quegli altri che servivano a salire sul letto fossero più lunghi ; e infatti, come vediamo tra altri esempi nella figura d'un vaso riprodotta nella fig. 188 , potevano servire per più persone sedute l'una accanto all'altra sul medesimo letto.

32. L'esempio più antico di una lettiera (κλίνη) è quello che Ulisse fabbricò di sua propria mano nella sua casa. Egli aveva mozzato il tronco ancor piantato in terra d'un albero d'olivo fino all'altezza di pochi piedi sulla superficie del suolo, e, pianatolo, vi aveva adattate le asse della lettiera in modo che probabilmente il tronco formava il piede del letto dalla parte della testa. Questa lettiera era dunque fissa e inamovibile. Con delle cinghie vi aveva poi teso sopra la cassa del letto ; — e qui rimane incerto se queste cinghie, come nei nostri letti, fossero tese in un'intelaiatura mobile e formassero il fondo della cassa del letto, oppure se, come appar più probabile dall'esame dei monumenti, esse fossero cinte sull'orlo superiore della cassa suddetta. Checchè sia di ciò, noi dobbiamo rappresentarci la lettiera d'un letto antico come il prolungamento di un *difros*. Il prolungamento del *difros* che ha le gambe a foggia di piedica dà la forma del letto da campo, o lettiera a libro; mentre dal *difros* a gambe verticali viene la forma della lettiera comune a banco. La prima maniera di letto poteva, come la sedia a libro, essere facilmente e secondo il bisogno chiusa e trasportata; e non è improbabile che quei letti, di cui col nome di δέμνια si parla più volte nell'Odissea e che si solevano preparare per gli ospiti nell'atrio di ingresso, sieno stati appunto un siffatto genere di letti da campo. Un

esempio l'abbiamo per certo in quel famoso letto di Procruste quale è dipinto su d'un vaso (fig. 187 *a*). Al *difros* a gambe fisse corrisponde il letto comune senza spalliera (fig. 187 *b*), dalla quale forma poi, coll'aggiunta di una spalliera al capo (ἀνάκλιντρον o ἐπίκλιντρον) ed anche d'un'altra simile a' piedi del letto, e finalmente ancora d'una spalliera laterale, uscirono quell'altre forme a noi familiari sotto i nomi di *chaise-longue* e sofà (fig. 187 *c*, fig. 188-190). Questa *kline* destinata al dormire era senza dubbio costruita in modo non diverso da quella che si usava nei banchetti. Come materiale per la lettiera servivano, oltre alle specie comuni di legname, anche il legno di acero e di bosso, sia che di questo legname più nobile il letto fosse costruito massiccio, o solamente impiallacciato. Come per le sedie, così per le lettiere, si metteva grandissima cura nel lavorare sopratutto quelle parti che non dovessero essere nascoste dalle coperte distese sopra e lateralmente pendenti — quanto a dire le spalliere e i colonnini. Ora sono i piedi finamente intagliati o torniti; ora è la lettiera intarsiata d'oro, d'argento e d'avorio, come già quella di Ulisse, e come ce ne dànno prove frequenti le testimonianze scritte e monumentali.

a *c* *b*
Fig. 187.

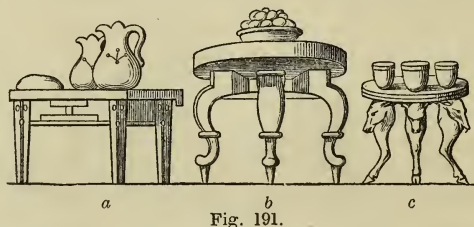
Passando ora a quella parte che più propriamente costituisce il letto, osserviamo in primo luogo, che presso Omero noi non troviamo ancora tutto quel lusso e quella mollezza di fornimenti, di soffici guanciali e cuscini, come li conosce l'età posteriore. Per Omero il letto ben fornito dell'uomo ricco consiste anzitutto dei ῥήγεα, ch'erano o coperte soffici di un tessuto di lana a lungo pelo, oppure una specie di materassi. Sopra questi per render più molle il letto si distendevano coperte, τάπητες. Talvolta anche sotto i ῥήγεα si mettevano di quei velli (κώεα), che i più poveri solevano stendere come loro letto sulla nuda terra, e si copriva poi tutto questo sottostrato con panni lini. Come coltri servivano le χλαῖναι, sia che se le levasser di dosso al momento di coricarsi, sia che adoperassero delle χλαῖναι di lana appositamente destinate a quell'uso. Nei tempi post-omerici, quando il lusso asiatico già aveva bandito l'antica semplicità della vita greca, si poneva immediatamente sulle cinghie stese attraverso la lettiera (κειρία) il materasso (detto κνέφαλον, τυλεῖον oppure τύλη) riempito o di lana scardassata o di piume, e rivestito d'una fodera di lino o di lana. Sul materasso si

distendevano coperte che Polluce designa coi nomi di περιστρώματα, ὑποστρώματα, ἐπιβλήματα, ἐφεστρίδες, χλαῖναι, ἀμφιεστρίδες, ἐπιβόλαια, δάπιδες, ψιλοδάπιδες, ξυστίδες χρυσόπαστοι, e tra le quali sono ancora da annoverarsi i τάπητες e gli ἀμφιτάπητες, ch'erano coperte vellose da una o da ambedue le parti. Compivano il tutto, almeno nell'epoca di un lusso maggiore, dei guanciali riempiti, al pari dei materassi, di lana o di piume. Fatte presso a poco nello stesso modo erano le κλῖναι, che si disponevano nelle stanze per la società. Secondo il costume generalmente introdotto nei tempi post-omerici, i Greci solevano scrivere, leggere e anche pranzare stando semi-distesi su quelle κλῖναι. Queste si solevano coprire di coperte e tessuti molli e a lungo pelo, molto fini e a colori molto vivi; ed uno o più piumacci servivano per tenersi mezzo seduti, od eran di sostegno al braccio sinistro (fig. 187 *c*). — Gettando infine uno sguardo sugli esempi della figura 187 tratti da monumenti, noi vediamo in

Fig. 188. Fig. 189. Fig. 190.

fig. 187 *a* il letto pieghevole o a libro, in fig. 187 *b* la *cline* semplice coi ῥῆγεα; in fig. 187 *c* abbiamo una *cline* di lavoro semplice, con una sola spalliera; due persone vi stanno semi-sdraiate, l'una col braccio sinistro appoggiato a un cuscino a vari colori, l'altra appoggiando il dorso a due cuscini l'uno sovrapposto all'altro. Di gran lunga più magnifico e di lusso è il canapè qui figurato nella fig. 188. La lettiera riccamente ornata e a doppia spalliera è coperta di soffici materassi e piumacci; e un panchetto lavorato con pari finezza e buon gusto serve d'appoggio pei piedi della coppia che sta seduta sulla *cline*. Affatto simile al nostro sofà è la *cline* della fig. 190, tolta da un bassorilievo in marmo. La fig. 189, infine, ci mostra una *cline* d'una forma singolare: vi giace un ammalato, al quale Esculapio apporta consiglio e conforto. Che del resto i tappeti riccamente ornati stesi sulle *clinai*, come sui troni, avessero molte volte lo scopo di panneggiare le parti gregge del fusto ligneo, ci è provato nel modo il più evidente da un dipinto di vaso che rappresenta un simposio, e che ci toccherà di esaminare più davvicino quando tratteremo appunto dei simposî (fig. 304).

33. Tavole si usavano nell'antichità specialmente per collocarvi le suppellettili necessarie per la mensa (come scodelle, piatti, coppe, piccoli vasi da attingere); ma non era costume di servirsene, come noi facciamo, anche pel leggere e per lo scrivere. Le tavole antiche, sia quadrate e sostenute da quattro gambe, sia rotonde od ovali — e in questo caso sostenute da tre gambe non unite tra loro od anche, più tardi, da un solo piede (τράπεζαι τετράποδες, τρίποδες, μονόποδες) — sono sostanzialmente eguali alle nostre, con questa sola differenza, che quelle per lo più erano più basse, non arrivando neppure all'altezza della κλίνη: e ciò perchè una maggiore altezza sarebbe stata scomoda per le persone sdraiate sulla *cline* stessa (cfr. fig. 187 *c*). Nei tempi omerici stava dinanzi a ciascun trono un tavolino; e questo costume pare che siasi conservato presso i Greci anche in tempi posteriori. L'uso d'un vasellame apposito per ciascun commensale non era del tempo più antico. Si portava la carne in grandi scodelle nella sala da pranzo, e là era distribuita dai ministri

a *b* *c*
Fig. 191.

che deponevano le porzioni immediatamente sulle tavole; le dita facevano l'uffizio di coltelli e di forchette. Il pane era contenuto in certi panieri disposti accanto alle tavole. Se questo tavole omeriche collocate dinanzi ai troni fossero così basse come le numerose tavole che troviamo nei monumenti d'un tempo posteriore, durante il quale l'uso del giacere s'era sostituito all'antico dello star seduti, è cosa incerta, in quanto che i monumenti figurati non offrono esempi per quei tempi più antichi. Del resto, come per le sedie e pei letti, era del pari posta gran cura nel dare forma e ornamento artistico alle gambe delle tavole. Segnatamente si amava di dare ai piedi delle tavole tripodi la forma di piedi di animali, oppure di farli finire in forma di artigli; le tavole tetrapodi avevano per lo più un aspetto meno artistico (cfr. fig. 191, *a*, *b*, *c*). Come materiale serviva il legno, e in primo luogo il legno di acero; ma più tardi si fece uso specialmente del bronzo, di metalli nobili e dell'avorio.

34. A custodia di vestimenti come pure di arnesi preziosi, di oggetti d'ornamento, di vasetti d'unguento e di rotoli scritti servivano casse più o meno grandi e forzieri. Canterani come i nostri, con cassette che si

tirano fuori per dinanzi, o armadi a imposte pare che non fossero conosciuti nell'epoca più antica; e solamente in pochi monumenti d'un tempo seriore (p. es. in un grazioso affresco di Ercolano che ci fa vedere l'interno d'un laboratorio di calzolaio) vediamo un certo arnese che somiglia ai nostri armadi. Quelle casse per abiti, più o meno grandi, di cui parla spesso Omero (φωριαμός, χηλός) erano senza dubbio simili alle nostre antiche cassapanche che troviamo ancora conservate qua e là in alcune case all'antica. Questi ripostigli, che colle loro ampie superfici esterne offrivano un campo in particolar modo acconcio ad ornamenti artistici, solevano infatti essere ricoperti di ornati o figure d'ogni specie, o intagliate nel legno a modo di bassorilievi, o intarsiate con metalli nobili ed avorio. Gli esempi *b*, *c*, *f*, *g*, *h* della fig. 192, tutti presi da figure di vasi, ci rappresentano appunto cassette siffatte, quali con ornati e figure a lavoro d'intarsio, quali dipinte a meandri o a linee serpentine. Pare poi che fosse singolarmente in voga l'uso di ornare simili arnesi con bullette lucide (fig. 192 *c*, *f*, *h*), una moda che è tornata

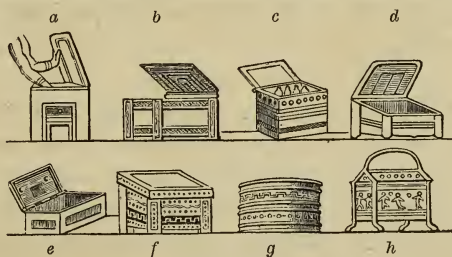



Fig. 192.

a rivivere anche a' nostri giorni per lavori eleganti in legno. L'esempio più celebre d'una cassa così ornata era quella conservata nell'opistodomo del tempio di Era ad Olimpia, la cassa di Cipselo, antica forse quanto l'êra delle olimpiadi; essa serviva, nella opinione di Bötticher, come ripostiglio dei maggiori e più preziosi tessuti, che, com'era l'uso, si deponevano nel tempio quali doni votivi. Secondo la particolareggiata descrizione che ne dà Pausania, essa era in legno di cedro, di forma probabilmente elittica, riccamente ornata di figure mitologiche parte intagliate, parte intarsiate in oro e in avorio, le quali, divise in cinque fasce l'una sull'altra, giravano tutt'intorno alla cassa. — Nelle rappresentazioni figurate, specialmente sui vasi, s'incontrano raramente simili grandi casse a coperchio destinate a riporvi abiti (fig. 192 *a*) (1); men-

(1) Cfr. la gran cassa a ribalta che è rappresentata sulla superficie interna d'una coppa del R. Museo di Berlino (Gerhard, *Coppe e vasi*, I, Tav. IX), e nella quale Ipsipile, la figlia del re di Lenno, ha nascosto il padre suo Toante. Similmente da confrontare è la nostra fig. 231, più innanzi nella sezione intorno alla vita delle donne.

tre sono invece frequenti quegli altri piccoli forzieri portatili, nei quali si conservavano oggetti d'ornamenti, droghe (fig. 192 *b*, *d*, *e*, *f*, *g*, *h*), vasetti d'unguento (fig. 192 *c* — queste diverse destinazioni si inferiscono chiaramente dall'insieme delle figure da cui son tolti i nostri esempi). Pare che abbia servito come ripostiglio per rotoli scritti una cassa, dipinta su di un vaso (1), dinanzi alla quale sta un giovane in atto di leggere, e sulla quale si legge l'iscrizione: « ΧΕΙΡΟΝΕΙΣ ΚΑΛΕ ». — Per chiudere il coperchio serviva nei tempi omerici un laccio, che si annodava. Più tardi solamente venne il costume di assicurare i capi di questo laccio con umida terra da sigillo, o con cera, e suggellarli poi coll'anello-sigillo. Come però l'antichità più remota già possedeva, per chiuder porte, serrature, chiavi e catenacci, così anche queste casse erano in tempi posteriori munite certamente di serrature; e ciò fanno credere quelle piccole chiavi assicurate agli anelli (cfr. § 93) e giunte fino a noi, le quali, benchè non appartengano che ad epoca romana, pure non erano certamente ignote ai Greci, e a cagione appunto della loro piccolezza non potevano essere usate a chiudere porte, ma solamente meno grandi ripostigli.

35. La considerazione di tutti gli arnesi casalinghi fin qui studiati ci dà il diritto di conchiudere, che la fornitura della casa greca deve essere stata assai semplice a confronto di quella dei nostri giorni. Tuttavia questi arnesi, perfino nelle copie assai imperfette che troviamo sui vasi o in bassorilievi, mostrano costantemente ricchezza di belle forme. Ma questo amore delle forme nobili, unito al giusto senso pratico della conformità allo scopo, spicca in singolar modo appo quei vasi dell'antichità, che o servivano all'uso casalingo per conservare materie liquide o asciutte, oppure ornavano come doni votivi i templi degli immortali, o come offerta d'onore le camere dei mortali e le anguste dimore dei morti. Cadute sono pur troppo le abitazioni degli dei e degli uomini, mandate in rovina dagli avversi elementi e dalla mano dell'uomo; ma quelle sedi, che le mani dei cari avevano preparato ai morti come ultima dimora nel seno della terra, sfuggirono, almeno in parte, coi tesori in esse nascosti alla distruzione generale. Da queste tombe deriva, oltre a molti altri arnesi della vita pacifica o guerresca, quel gran numero di vasi che oggi costituiscono uno dei principali ornamenti dei nostri musei. — Consideriamo anzitutto la classe di vasi che è rappresentata per noi dal massimo numero di esempi, i vasi di argilla. L'invenzione della ruota del vasaio, colla quale si fanno i vasi di ar-

(1) Micali, *L'Italia avanti il dominio dei Romani*, Tav. ciii.

gilla, va indiscutibilmente ascritta a un'antichità molto remota; e siccome i Greci erano sempre inclinati a riferire le più importanti scoperte a determinate personalità preistoriche, così anche il ritrovamento e il perfezionamento della fabbricazione dei vasi era in Grecia, e precisamente in quei luoghi dove si sapeva che quell'arte fioriva da antichissimo tempo, attribuita a siffatte persone mitiche. Così in Corinto si celebrava Iperbione come inventore della ruota del vasaio; e nel Ceramico, il quartiere dei vasai in Atene, si venerava come eroe eponimo Ceramo, figlio di Dioniso e di Arianna. Oltre Corinto ed Atene, la quale ultima città segnatamente diventò un centro principale per la fabbrica di oggetti d'argilla a cagione dell'eccellente argilla fornita dal vicino promontorio di Coliade, producevano merce buonissima anche Egina, Lacedemone, Aulide, Tenedo, Samo e Cnido. In questi luoghi si concentrava specialmente nell'antichità la fabbricazione dei vasi colorati, che il commercio trasportava ai porti del Mare Mediterraneo e del Mar Nero, e di là nei paesi interni. Si può bensì ammettere che vasai greci, emigrati nelle colonie greche dell'Italia meridionale e della Sicilia, vi abbiano trasportata l'arte patria; ma la Grecia propriamente detta restò pur sempre la principal sede di fabbricazione per questo genere di vasi. Pare strano che precisamente questi fragili vasi di creta si sieno conservati fino a noi, mentre le comuni masserizie della casa, oggetti per lo più di molta maggior solidità e durata, sono spariti senza lasciar quasi traccia di sè; ma la cosa si spiega per ciò che colla distruzione della casa greca andò del pari distrutta tutta l'interna fornitura della medesima, mentre quelle sole masserizie di casa poterono scampare dalla comune rovina, ch'erano state riposte nelle sotterranee dimore dei morti. Il bel costume degli antichi di foggiare le tombe alla maniera delle case dei viventi, di rivestire il morto di quell'armi e di quegli ornamenti che egli aveva portato in vita, e di circondare il suo letto di pace con quei vasi preziosi ch'egli aveva posseduto, o adoperandoli nell'uso giornaliero o come doni d'onore e abbellimento della sua casa terrena (cfr. fig. 109 e segg.), ci ha conservato un gran numero di monumenti, i quali mentre da una parte colla varietà delle loro forme dànno una eloquente testimonianza del come l'antichità classica sapesse associare la pratica utilità al sentimento delle nobili forme, dall'altra parte ci offrono nelle pitture che li adornano aiuti importantissimi per arrivare alla intelligenza delle idee religiose nonchè della vita privata e militare di quei popoli. L'Italia è il paese dove specialmente si sono conservate numerose e nel loro stato primitivo tali tombe riccamente fornite di vasi. Nella Sicilia hanno dato una pregevole messe di vasi Gela e Girgenti. Nella parte meri-

dionale della penisola italica offrono ricche spoglie di vasi antichi le necropoli delle apuliche città di Gnatia (Fasano), Lupatia (Altamura), Caelia (Ciglia), Barium (Bari), Rubi (Ruvo), Canusium (Canosa). Non meno copiosi sono i trovamenti nella Lucania, specialmente presso le città di Castelluccio, di Anxia (Anzi), di Paestum e di Eboli; ma feconda in ispecial modo di magnifici vasi di argilla è l'antica Campania colle sue città di Nola, di Phlistia (Sant'Agata de' Goti), di Cumae e di Capua. Nell'Italia centrale, infine, hanno dato la maggior copia di vasi le necropoli dell'antiche città etrusche di Veii (Isola Farnese), Caere, Tarquinii, Vulci, Clusium (Chiusi), Volterrae e Adria, ed è da sperare che o il caso o degli scavi regolarmente condotti abbiano a portar in luce nuovi interessanti monumenti. Altrimenti stanno le cose nella Grecia e nell'Asia Minore. In questi paesi la cattiva stella delle condizioni politiche ha fatto sì, che quasi in nessuno dei punti che sono stati sede di antica cultura si scrutasse la terra con intendimento e metodo scientifico; ond'è che la messe relativamente scarsa di vasi è limitata quasi esclusivamente ad Atene ed Egina pei vasi di più piccola forma, e a Tera, Melo e Rodi per quelli di maggior grandezza. Accenniamo da ultimo le scoperte fattesi nei tumuli dell'antico Panticapeo, capitale del regno bosporano, i quali, oltre a variati e ricchi arnesi in metalli preziosi e in bronzo, contenevano un gran numero di vasi d'argilla dipinti, appartenenti a un'epoca seriore della fabbricazione di vasi e venuti certamente tutti per la via del commercio dall'Attica a questo lontano punto d'antica cultura. E provenienti per fermo dalla stessa fabbrica sono quelle anfore a due anse, portanti l'imagine di Atena di stile arcaico, che furono trovate tra le rovine della Pentapoli cirenaica e che sono comunemente note col nome di panatenaici vasi di premio; le iscrizioni che esse portano le dimostrano fabbricate nella seconda metà del quarto secolo a. C. — Questo ad ogni modo resta fermo: che come il vero luogo di produzione dei vasi d'argilla colorati può considerarsi la Grecia propriamente detta, anzi nel caso nostro in ispecial modo l'Attica; e che di là i prodotti di questa industria hanno trovato, in quantità incredibile, la loro via fino alle più lontane colonie greche, e da queste ai paesi dei barbari. Come oggi i fabbricatori europei sanno lavorare le merci, che devono essere spedite al di là dell'oceano, in modo che nella forma e nel colore rispondano al gusto delle nazioni per cui sono destinate, così allora l'astuto mercatante dell'Attica sapeva compiacere, nella maniera di dipingere i suoi vasi, al gusto de' suoi barbarici avventori. In questo ramo di commercio la Grecia era padrona dei mercati; e questa specie di monopolio non era minacciata da alcuna pericolosa concorrenza se non in quei luoghi

dove sorgesse e fiorisse qualche indigena fabbrica di vasi sul modello delle fabbriche greche.

36. Il nostro studio intorno alla tecnica degli antichi vasi d'argilla può cominciare dalla considerazione di due incisioni in pietra. Nella prima (fig. 193) noi vediamo un giovane col χιτών sedere dinanzi a una stufa di forma graziosa, da di sopra alla quale egli toglie per mezzo di due bastoncini un vaso a doppio manico, probabilmente verniciato di fresco. Anche l'altra imagine (fig. 194) ci concede uno sguardo nell'interno di un laboratorio di vasaio. Qui un giovane completamente nudo par che dia l'ultima pulitura (probabilmente con un pezzetto di duro cuoio da suole) a un vaso già finito di cuocere, mentre dinanzi a lui, sopra una stufa che ha la forma di un forno ed è chiusa da uno sportello, stanno ad asciugare una brocca ed una coppa. A complemento di queste scene possono servire al lettore i due disegni presi da vasi, pubblicati da Jahn (1), l'uno dei quali ci mostra un vasaio occupato presso a poco nello stesso modo di quello della fig. 194; l'altro invece, di fattura un po' più rozza, ci offre una veduta completa dell'interno d'un laboratorio di vasi, colla ruota e la fornace. — Una buona argilla (γῆ κεραμῖτις), specialmente di color rosso, era uno degli elementi indispensabili per la fabbricazione dei vasi di qualità più fina; e appunto per ciò Atene era il luogo principale d'antiche fabbriche di vasi, in quanto che il vicino promontorio di Coliade offriva una miniera inesauribile di siffatta fina argilla. Per dar la forma si servivano già da tempo antichissimo della ruota da vasaio (κεράμειος τροχός). Su quella foggiavano non solamente i più piccoli vasi ma anche i maggiori, colla sola differenza che pei vasi di maggior grandezza il piede, il collo e i manici erano fatti a parte e attaccati poi al ventre del vaso; il qual sistema del resto doveva pure usarsi per quei vasi minori che avevano manichi molto lunghi e sporgenti. Formato così il vaso, e dopo avergli dato non di rado una mano di vernice alla superficie esterna per renderne più intenso il color rosso, era fatto asciugare e cuocere sulla fornace. Per dipingere poi il vaso incidevano dapprima con uno stilo i contorni delle figure, poi si riempivano questi contorni con lacca nera lu-

Fig. 193.

Fig. 194.

(1) *Rendiconti della Reale Sassone Società delle Scienze*, VI, 1854. *Classe storico-filosofica*, p. 27 e segg.

cida, in modo che il disegno spiccava in vivo color nero sul fondo rosso dell'argilla; oppure inversamente si copriva di lacca nera quella parte della superficie del vaso ch'era contenuta dentro quei contorni, e ne risultava così l'imagine rossa in campo nero. Il primo processo era il più antico, epperò quei vasi in cui l'imagine è nera in campo rosso sono ascritti a un più antico periodo della fabbricazione dei vasi. Per dar poi un certo compimento al disegno segnando le pieghe degli abiti e, per le parti nude, la musculatura, solevano, nel primo metodo, lasciar scoperte di lacca nera nell'interno delle figure certe linee, che così spiccando rosse nel campo nero del disegno indicavano appunto muscoli e pieghe; nel secondo metodo invece si pingevano in nero, oltre al fondo generale del vaso, anche certe linee nell'interno del disegno. Altri colori, come rosso cupo, violetto e bianco, esaminati da vicino si vede che sono stati aggiunti posteriormente e che si possono staccare; ciò che prova che non si davano al vaso se non quando questo già fosse stato cotto per la seconda volta.

37. Sarebbe un vano tentativo quello di chi volesse determinare storicamente i diversi stadi dello svolgimento dell'arte ceramica, in quanto che nè le testimonianze scritte degli antichi, nè i vasi stessi ci dànno una base sufficiente all'uopo; sicchè noi dobbiamo limitarci a consi-

Fig. 195.

derare i diversi generi di stile come segni caratteristici di una maggiore o minore antichità dei vasi. Come s'è già detto, valgono come appartenenti al periodo più antico dell'arte ceramica quei vasi che portano il disegno nero o bruno cupo sul fondo rosso pallido o giallognolo dell'argilla; nel qual caso non di rado le figure nere sono qua e là ricoperte con tratti di color bianco o violetto. Intorno a questi vasi, per lo più di piccola circonferenza e di forma alquanto schiacciata, girano fascie di figure orizzontali e parallele, il soggetto delle quali è talvolta preso dal regno animale, tal altra dal regno vegetale ; e talvolta ancora sono forme fantastiche, oppure ornati artificiosamente intrecciati tra loro (fig. 195). Nel disegno appare un certo tipo tradizionale e rigido , che

ricorda perfettamente i vasi recentemente scoperti negli scavi di Ninive e di Babilonia; così che appare giustificatissima l'opinione di coloro, che vogliono riconoscere in questo genere di pittura l'influenza dell'arte orientale sopra un'industria greca. Questa maniera arcaica di disegno continuò ad essere in vigore per lungo tempo, anche quando la pittura dei vasi aveva già preso uno slancio maggiore e più alto; precisamente come nella plastica lo stile severamente ieratico continuò a vivere accanto a una maniera già molto più libera di concepire e trattare la forma. Come primo passo sulla via del progresso si può intanto considerare la unione di quelle figure d'animali e di quegli ornamenti con figure mezzo umane e mezzo belluine; poi viene la composizione con certe figure appartenenti per lo più a un ciclo determinato delle leggende eroiche, oppure rappresentanti scene di caccia. In tutti questi casi però le figure come son troppo stecchite nelle posizioni tranquille, così sono improntate d'una certa violenza quando sono rappresentate moventisi. Le forme doriche di lettere e parole che si trovano su molti vasi di questo stile, come pure la gran somiglianza e l'accordo nel modo di fabbricazione mostrano che una sola è la provenienza di questi vasi, in qualunque punto del suolo italico o greco possano del resto essere stati trovati; e pare che la dorica città di Corinto, celebre per le sue fabbriche di vasi e per le sue estese relazioni commerciali, sia stato il mercato principale per questi vasi d'argilla doricamente contrassegnati: mentre altri vasi che portano iscrizioni in caratteri jonici e in parole joniche ci riconducono naturalmente alle fabbriche della jonica isola di Eubea e delle sue colonie (1). I disegni di questi vasi jonici, similmente distribuiti a strisce sovrapposte le une alle altre, abbracciano un più ampio campo mitico, in quanto che vi si trattano non solamente i fatti del ciclo troiano, ma anche gli altri miti della più antica epopea, e questi fatti sono rappresentati in modo che l'azione è posta dinanzi all'occhio dello spettatore sminuzzata ne' suoi singoli momenti.

Questi ultimi vasi formano il punto di transizione al secondo periodo dell'arte ceramica. Forme più variate, più gentili, più snelle vengono a sostituire le pesanti e schiacciate che caratterizzano i vasi del gruppo precedente. Le figure son improntate in colore nerissimo e rivestite d'una vernice lucida, senza però scostarsi, quanto alla maestria artistica,

---

(1) Per ciò che riguarda i caratteri dei diversi periodi dell'arte ceramica rimandiamo il lettore alla bellissima introduzione della *Descrizione della raccolta di vasi nella Pinacoteca di Monaco* (p. CXLVIII e segg.) dello JAHN, la quale in molti punti ha servito di base alla nostra esposizione. Cfr. anche la dissertazione dello stesso Jahn « *I vasi greci dipinti* » nei suoi *Populären Aufsätzen aus der Alterthumswissenschaft,* Bonna 1868, p. 307 e segg.

da quelle del periodo antecedente. Imperocchè così nelle une come nelle altre i contorni scalfiti collo stile sono con cura e precisione grandissima riempiti di color nero; i dettagli sono incisi del pari, e singole parti del corpo come dell'armatura e del vestimento sono ricoperte d'un color bianco o rosso cupo, per produrre una impressione più piacevole e più vivace. Si direbbe che la pittura dei vasi ha qui accolta e seguita la policromia adottata nella scultura e nella plastica. Erano pur segnate a strisce d'un rosso cupo le singole parti dell'armatura, i ricami e le mostre negli abiti, i peli del capo e della barba, le criniere degli animali, ecc. Per gli abiti segnatamente era necessario questo alternare di colori, dappoichè mancava ancora ogni libero maneggio delle pieghe, e gli abiti, stretti e addossati al corpo, non ne seguivano che assai imperfettamente i movimenti. La medesima rigidità si manifesta nel modo come sono trattati i volti e tutte le altre parti scoperte del corpo, nonchè nei movimenti. I volti sono sempre presentati in profilo; naso e mento spuntano fuori lunghi e acuti, e alla bocca stretta stretta le labbra non sono tracciate che da una linea. Mani e piedi sono per lo più tesi e senza articolazione; al più vedesi il pollice che si stacca spalancato dalla mano. Spalle, anche, coscie e polpacci sporgono in ampie curve, mentre il corpo appare singolarmente contratto (fig. 196). Imperfetto del pari è l'aggruppamento delle diverse figure; nella composizione non c'è altro legame fuorchè il concetto generale che aleggia dinanzi alla mente del pittore — le figure stesse non sono tra loro in alcuna stretta relazione. Queste composizioni dunque, nelle quali del resto non si può non riconoscere un certo sforzo verso la verità della natura, hanno un carattere quasi narrativo, imitato dal carattere dell'epopea. La materia è tolta in parte dal campo della mitologia, cioè o dal ciclo dei dodici dei (come p. es. le rappresentazioni spesso ripetute della nascita di Atena, processioni dionisiache, ecc.) o dal ciclo mitico troiano e tebano; in parte è arricchito di scene prese dalla vita giornaliera, come caccie, agoni, sacrifici, simposi, ecc. A questa classe di vasi appartengono anche i più di quei grandi vasi-premi panatenaici, che colle loro figure ci offrono così ricche illustrazioni delle gare ginnastiche.

Fig. 196.

La terza classe dei vasi greci abbraccia quella gran quantità di vasi, nei quali le figure conservando il color rosso dell'argilla spiccano nel campo colorato in nero; l'imagine riesce così più lieta, più fresca e vivace. Questo nuovo indirizzo nella pittura dei vasi pare sia avvenuto in un tempo in cui continuava ad usarsi la maniera antica, imperocchè

abbiamo alcuni pochi vasi nei quali vanno congiunti i due stili, l'uno alla faccia anteriore, l'altro alla faccia posteriore del vaso. A poco a poco però la pittura con figure nere cadde interamente d'uso. Quanto più libera si svolgeva la composizione, tanto più scompariva il carattere convenzionale; e qui la composizione e il disegno egualmente attestano come l'individuo, in questa nuova libera direzione, riuscisse a liberarsi dai ceppi del tradizionale e a mostrarsi creatore indipendente. Lo sviluppo delle condizioni politiche della Grecia, i commerci estesi, i progressi straordinariamente grandi che il popolo faceva nella vita dello spirito si specchiavano splendidamente nei prodotti dell'arte. Questa tendenza alle nobili forme, il sentimento della giusta misura nel bello non erano però rimasti proprietà esclusiva d'una classe privilegiata; essi erano anzi penetrati in tutto il popolo. Ciò che l'arte ha prodotto nella fabbrica e nella pittura dei vasi, che pure non possono considerarsi che come i prodotti di un'industria, è la miglior prova di questo fatto. Se si abbracciano con un sol colpo d'occhio e si confrontano i numerosi monumenti di questo terzo gruppo, si possono seguir via via, entro i limiti del gruppo stesso, i manifesti progressi che la mente ha fatto nell'ideare le forme. Dapprincipio scorgesi una lotta violenta colle forme convenzionali del periodo antecedente; le figure hanno ancora nei loro contorni una certa angolosità e durezza; il vestito, benchè già più si informi della struttura e delle movenze del corpo, non s'è tuttavia fatto ancor libero dall'antica rigidità e pesantezza, e ancora traspira la cura angustiosa nel disegno dei dettagli, indicati da linee nere. Per la musculatura e per le pieghe minori è adoperata una tinta alquanto più cupa del rosso dell'argilla; un rosso cupo serve per disegnar corone, fascie e fiori; il bianco appare più di rado e tutt'al più per segnare i peli bianchi nei vecchi. D'altra parte traluce, quanto alla composizione, una maggiore unità e un maggior coordinamento nell'azione e in pari tempo, come nei bassorilievi ai frontispizi dei templi, una certa simmetria nell'aggruppamento, e un giusto senso nel profittare dello spazio disponibile. Le figure stesse spirano una severa, solenne dignità, e se manca ancora la grazia che risulta dal movimento, si scorge però lo sforzo e il passaggio verso una maggior libertà di movenze. A ragione pertanto designa Kramer questo periodo come il periodo dello stile severo, e lo paragona con quello stile nella plastica, che è noto col nome di eginetico. La via a una trattazione più artistica e più libera era così aperta, e dallo stile severo noi vediamo svolgersi il periodo che da Kramer fu detto del bello stile. In quest'ultimo scompare la rigida dignità nel contegno delle figure; dappertutto traspira freschezza di vita, bellezza e grazia nel movimento e nel vestito, e insieme una certa

inclinazione al tenero e al molle. Questo passaggio dallo stile severo al bello si potrebbe forse paragonare, se pure è lecito il confronto tra i prodotti d'un'industria e quelli dell'arte propriamente detta, collo svilupparsi del Raffaello dalla scuola ancor rigida del Perugino. Anche nella pittura antica ha avuto luogo, a detta degli scrittori, un passaggio consimile dalla scuola di Polignoto a quella di uno Zeusi e di un Parrasio: a noi manca però la conferma dei monumenti.

Dopo il disegno, è la esterna forma dei vasi quella che attira la nostra attenzione. Più snelle e più leggiere sono le coppe, le anfore a due

Fig. 197.

manichi e i crateri, che in gran numero abbiamo del terzo gruppo. Accanto a queste forme vediamo quelle coppe in forma di corni squisitamente modellate (fig. 201), come pure teste (fig. 197 *d*) e intere figure destinate a sostener vasi. Ma questa varietà nella forma esterna, la grandezza di molti vasi, singolarmente di quelle anfore che non ad altro erano destinate fuorchè ad essere oggetti di lusso, e la occasione che in queste si offriva di accumular figure, furono la causa naturale di una certa leggerezza e negligenza nell'insieme della composizione. Il senso della giusta misura, che è caratteristico pel periodo del bello stile, comincia a cedere il campo ad un'eccessiva ricchezza, a un sopraccarico di ornamenti, alla predilezione pel fasto delle vesti, a un uso soverchio del bianco, del giallo e d'altri colori; e però noi vediamo la pittura dei vasi, così come gli altri rami dell'arte, avviarsi alla decadenza per l'oblio

dei giusti limiti della bellezza. La Lucania e l'Apulia sono le principali miniere di siffatti vasi di lusso dello stile cadente; ne diamo alcuni esempi nella fig. 197 *a*, *b*, *c*, e di questi vogliamo con poche parole toccar particolarmente ciò che riguarda lo stile dei disegni. Le anse della grande anfora fig. 197 *a* s'appoggiano in forma di volute, ornate nel mezzo di teste di gorgoni, al margine del vaso orlato d'un ovolo, e finiscono alla parte inferiore in teste di cigni. Il collo del vaso adornano, in tre liste, fantastici intrecci di rami che circondano teste di donne — un genere di composizione che torna spesso nei vasi dello stile cadente (cfr. fig. 197 *c*). Il ventre del vaso, limitato all'alto da un doppio ovolo e al basso da ornamenti meandrici, è quasi interamente occupato da una ricca composizione tolta dal ciclo mitico di Trittolemo: noi vediamo questo eroe sul suo carro tirato da draghi nel mezzo del quadro, nel quale le figure sono come divise in due serie, l'una sopra l'altra; la quale ultima particolarità si riscontra di frequente nei vasi maggiori di questo tempo. Simile è la disposizione delle figure nell'anfora a candelabro, fig. 197 *c*. Questo vaso di forme snelle e riposante sopra un piede relativamente piccolo non era evidentemente che un oggetto di mostra (cfr. il disegno d'un vaso, nel § 60, rappresentante la tumulazione di Archemoro). Il mezzo del quadro è un'edicola aperta, che è pure un genere spesso ripetuto nei vasi di questo stile; e intorno a quella si aggruppano in due file le figure dell'azione. Il terzo vaso (fig. 197 *b*), infine, rappresentante la lotta di Cadmo col drago, offre pure una particolarità caratteristica di questo stile in quei busti di dei che appariscono quasi dietro ad alture sormontando l'azione principale.

Per quanto riguarda in fine i soggetti delle composizioni, si vede che il campo da cui sono presi è considerevolmente ampliato pei vasi di questo gruppo, in seguito alle creazioni della poesia lirica e dramatica e della conseguitane trasformazione dei miti. Era specialmente il ciclo dei miti attici quello dal quale i pittori dei vasi prendevano i loro soggetti: e la infinita varietà nel modo come essi trattarono questi miti prova anche una volta quanto profondamente fossero penetrate nel popolo le creazioni della poesia lirica e dramatica. Nelle composizioni dello stile cadente è però specialmente caratteristico che (oltre a fatti tolti dalle guerre dei centauri e delle Amazoni, e a scene del regno di Ade) appaiono soggetti presi dalla tragedia (spesso trattati anche dalla plastica), e vi appaiono non solamente come riproduzione fedele di singole situazioni, ma ancora con una manifesta predilezione per gli abiti sfarzosi della scena attica. Il quadro nel suo insieme ha non di rado un carattere teatrale. Aggiungi ancora un certo numero di scene e di figure tolte realmente dal teatro comico, nelle quali sono parodiate e messe in

caricatura azioni e persone mitiche (cfr. vasi siffatti al § 58). Un'altra particolarità di questi vasi lucanici e apulici consiste nelle scene che si riferiscono al culto dei morti, un genere di rappresentazioni nato per fermo in terra schiettamente greca, ma trasformato poi secondo le idee e gli usi particolari delle popolazioni dell'Italia meridionale. Si può quindi ammettere coll'Jahn (l. c. p. CCXXXI), che noi qui abbiamo le produzioni di un'arte, che « prodotta e sviluppata dai Greci quanto alla materia, alle forme e alla tecnica, è stata accolta e trasformata da un'altra nazione ». A confermare l'esistenza di fabbriche indigene nell'Italia meridionale stanno anche le iscrizioni dei vasi. Quanto al tempo, pare che sieno posteriori ad Alessandro; mentre i vasi del bello stile vengono probabilmente a cadere nell'epoca tra Pericle ed Alessandro.

Anche in alcuni punti dell'Etruria erano sorte fabbriche di vasi dove artisti indigeni fabbricavano, imitando i modelli greci, vasi con figure rosse. Questi però si distinguono essenzialmente dai vasi prettamente greci, per ciò che i contorni sono incisi assai marcatamente e riempiti poi di color rosso; anche l'argilla è di qualità più grossolana. Nelle composizioni poi, anche tacendo delle iscrizioni etrusche che vi s'incontrano, si scorge una frequente mescolanza di leggende ed usi locali.

38. Fin qui noi abbiamo seguito lo svolgimento dell'arte ceramica sotto il rispetto della storia dell'arte. Ora dobbiamo, senza tener più conto della diversità degli stili, dividere i vasi secondo i loro diversi usi e le forme che ne dipendono, ed assegnar loro, per quanto sarà possibile, i propri nomi. È bensì vero che gli scrittori ci hanno conservato una ricca nomenclatura, mediante la quale, coll'aiuto di alcuni vasi contrassegnati da apposte iscrizioni, ci è possibile di stabilire per alcune specie i nomi usati dagli antichi. Pel maggior numero di esse però manca ogni mezzo sicuro di trovarne il vero nome; e certi tentativi, come quelli di Panofka, d'arrivare a una più completa nomenclatura hanno trovato grande opposizione presso gli archeologi. Certamente l'antichità ha avuto denominazioni generali per le diverse specie di vasi a norma del loro uso, e poi nomi particolari per singole sottospecie, ed ha forse sviluppato in queste espressioni tecniche una terminologia più fina e minuziosa della nostra. Questa è una prima difficoltà; ma avviene di più che una sola e medesima forma possa essere stata diversamente chiamata in diverse località, o che anche la moda abbia ribattezzate certe forme di vasi. Per queste ragioni noi ci siamo accontentati di raccogliere, sotto la fig. 198, quarantuna delle forme più spiccate e determinate di vasi, tra le quali si potrebbero, in parte al-

meno, coordinare le innumerevoli altre forme che sono rappresentate nei nostri musei.

Noi classifichiamo i vasi secondo il loro uso anzitutto in vasi da provvigioni, vasi da mescere, e vasi da attingere. Tra i vasi di provvigione, che servivano a conservare liquidi, come vino, olio, miele e acqua, prende il primo posto per la sua grandezza il πίθος. Noi dobbiamo figurarcelo come un vaso di forti pareti di argilla, senza piede, ma finiente alla base in forma appuntata od anche piatta. Nel primo caso il *pithos* sarà stato più piccolo e probabilmente, perchè si mantenesse ritto, piantato nella terra ; nel secondo caso sarà stato più grande e fornito

Fig. 198.

d'una larga imboccatura. Ad ogni modo il *pithos* grande eguagliava per capacità cubica le nostre più grandi botti, dappoichè p. es. quei πίθοι che stavano nelle cantine di Galliade in Agrigento contenevano cento anfore di vino, e in Atene, al tempo della guerra del Peloponneso, la popolazione povera rifuggita nella città aveva stabilito le proprie abitazioni in siffatti vasi, chiamati anche πιθάκναι. Son celebri nella mitologia il *pithos* delle Danaidi e quello nel quale si nascose Euristeo; storico quell'altro che serviva d'abitazione a Diogene. Simile al πίθος, ma più

piccolo e trasportabile, era probabilmente lo στάμνος (fig. 198, n° 18 dato da Panofka e da Gerhard come *stamnos;* fig. 198 n° 40 designato da Panofka come λεκάνη, da Gerhard come *stamnos* apulico), come pure il βῖκος. V'erano conservati vino, olio, fichi e cibi messi nel sale. Completamente all'oscuro siamo invece circa le forme di quei recipienti per vino che gli antichi chiamavano ὕρχη e πυτίνη. Parimenti non siamo in grado di descrivere la forma del κάδος, un più grande recipiente per vino, a meno che non si voglia annoverarlo nella classe delle anfore. La forma dell'anfora (ἀμφορεύς), vaso a due manichi (ὁ ἑκατέρωθεν κατὰ τὰ ὦτα δυνάμενος φέρεσθαι), che già occorre in Omero, è nota per molteplici rappresentazioni su antiche pitture di vasi, bassorilievi, monete e gemme. È un vaso dal ventre più o meno ampio, a doppio manico, con un collo più o meno lungo e con una imboccatura moderata in confronto del ventre (fig. 198, n° 20-23); spesso riposa sopra un piede, ma non di rado anche finisce alla base in una punta ottusa (fig. 198, n° 22), così che il vaso doveva essere appoggiato al muro o collocato sopra un posatojo. Dalla diversa struttura delle anse (la diversa configurazione delle quali dipende essenzialmente dalla forma più snella o più schiacciata del ventre) come pure dal più o meno largo spiegarsi dell'imboccatura deriva la gran varietà nelle forme di questo vaso; la qual varietà noi siamo in grado di riconoscere pel gran numero di anfore che sono arrivate fino a noi. Tra queste sono anche da annoverare quei vasi-premi panatenaici, nei quali i vincitori ricevevano l'olio del sacro olivo, e che anche durante il fiorire del bello stile conservarono la maniera arcaica di pittura colle figure nere in campo rosso. — Accanto all'anfora mettiamo l'ὑδρία e la κάλπις (fig. 198, n° 16 e n° 17). Queste due espressioni sembrano essere state adoperate per indicare una sola e medesima forma di vasi corpacciuti e corti di collo, l'uso dei quali è manifesto da parecchie pitture sopra vasi, rappresentanti donzelle andate ad attingere acqua e portanti sulla testa siffatte brocche, quali piene, quali vuote. Particolarmente caratteristico per questi recipienti è un terzo manico, che attaccato al mezzo del ventre faceva più facile così l'immersione della brocca nell'acqua, come il sollevarla, riempita, e portarla sulla testa. I vasi indicati col diminutivo ὑδρίσκη saranno stati una imitazione delle idrie, ed erano destinati a conservare olio per le unzioni. Destinato pure a contener vino od acqua, ma usato pure come urna cineraria era il crosso (κρωσσός, κρωσός, κρωσσίον). La sua configurazione può essere stata simile a quella dell'idria, ma non siamo in grado di determinare come crosso alcuna tra le forme di vasi conservateci. Come d'un vaso da vino più piccolo, probabilmente a largo ventre e lungo collo, si parla del λάγυνος. Gerhard lo paragona all'odierno fiasco di

Orvieto. Può anche darsi che il *lagynos*, rivestito di vimini intrecciati e dichiarato da Suida con φλασκίον, sia stato il modello pei nostri fiaschi o *flacons*. In viaggio e specialmente pei soldati al campo serviva il κώθων, un fiasco da campo dal collo stretto, ventre e ansa forte, e offrente questo vantaggio, che l'acqua da bere si purificava della poltiglia che potesse contenere depositandola alle pareti del fiasco, il quale probabilmente era anche fatto, per questo scopo, d'un'argilla speciale. Una simile fiaschetta da bere era il βομβυλιός o βομβύλη. Dal suo collo stretto il liquido non usciva che goccia a goccia, producendo così un gorgoglìo simile a quello del βησίον o βήσσα che s'usava dagli Alessandrini. Se quei fiaschetti a manico (fig. 198, n° 37) che Gerhard e Panofka designano col nome di βομβυλιός son davvero quella forma di vaso, che con quel nome era chiamata dai Greci, è cosa che noi dobbiamo lasciare incerta. — A conservare l'olio per unzioni servivano in primo luogo i λήκυθοι, già nominati in Omero, la forma dei quali è assicurata così perchè si trovano figurati sopra vasi, come per esemplari conservatici (fig. 198, n° 33). In essi si conservava l'olio col quale rendevano flessibili le membra o per gli esercizi nella palestra o dopo il bagno; da essi si versava l'olio consacrato sulle tombe dei morti. Questi vasi hanno presso a poco sempre lo stesso tipo. Siccome l'olio non doveva uscire che goccia a goccia, così il collo era stretto, e il liquido stillante avrà probabilmente prodotto un suono gorgogliante (λακεῖν, λακάζειν) come nei bombilî. L'Attica era il luogo principale per la fabbrica di questi vasi, che, egualmente indispensabili per gli uomini come per le donne, si diffondevano uscendo di là fino in lontanissime regioni. — Quanto alla forma dell'olpa (ὄλπη, ὄλπα, ὄλπις), pur destinata all'olio da unzioni, e che pare fosse specialmente propria dei Dori, noi non siamo informati. Stando alle parole di Ateneo parrebbe che la οἰνοχόη portasse prima il nome di ὄλπη; e di qui certo è avvenuto che le forme dei numeri 26 e 27 (fig. 198), le quali evidentemente appartengono alla specie delle οἰνοχόαι, sieno state designate la prima da Panofka come ὄλπη, da Gerhard come οἰνοχόη, la seconda da Gerhard come ὄλπη all'egiziana. Meglio istruiti siamo circa la forma dell' ἀλάβαστρον o ἀλάβαστον. È un piccolo vaso di forma cilindrica, alquanto ristretto verso il collo, così che gli unguenti odorosi pei quali era usato non potessero uscire che a gocciole. Tutti gli esempi che noi possediamo s'accordano essenzialmente, fatta eccezione della diversa grandezza, nella loro forma; e la differenza non consiste che nelle pitture e nella materia di cui son fatti. Noi riconosciamo l'uso di un siffatto ἀλάβαστρον da un dipinto a fresco (fig. 232) da noi riprodotto nel capitolo sulla vita delle donne e noto sotto il nome delle nozze aldobrandine.

Pei vasi da mescere, usati nelle mense e nelle libazioni, il nome generale è *cratere* (κρατήρ, κρητήρ, da κεράννυμι). La forma del cratere nella quale molti cambiamenti hanno portato il tempo e la moda, ci è nota per figure di vasi e di bassorilievi dove è spesso rappresentata, e corrisponde esattamente a *crateri* conservatici (fig. 198, nº 25, cfr. fig. 197 *b*). Conformemente all'uso a cui era destinato, di ricevere notevoli quantità di vino e di acqua (a meno che la mescolanza non si facesse nei bicchieri stessi), doveva il cratere esser un vaso a largo ventre e collo corrispondentemente largo. Due manichi laterali servivano a render più facilmente trasportabile il cratere vuoto, ed un piede complicato e a larga base gli dava una posizione sicura. Pei diversi appellativi secondari che si davano ai crateri, come p. es. di argolici, lesbi, corinzi e laconici, può darsi che si trovino esempi nelle nostre raccolte; ma noi non siamo in grado di assegnare que' diversi nomi alle diverse forme a noi note. Sotto i crateri si mettevano, a ricevere il liquido che traboccasse, degli ὑποκρητήρια, vale a dire piatti larghi, schiacciati, simili ai nostri sottovasi per le terrine da punch. Simile al cratere sembra essere stato lo ψυκτήρ, un vaso da farvi rinfrescare il vino ancor mero: le dimensioni dello ψυκτήρ par che variassero pure notevolmente, dappoichè occorre qualche caso in cui dei bevitori vuotano degli ψυκτῆρες di minor capacità. Secondo Polluce questo vaso si chiamava anche δῖνος, e posava non già sopra un piede, ma sopra dadi o bottoni. La sua forma par che fosse a guisa di secchia e simile al κάλαθος, il paniere da lavoro delle donne greche, ragione per cui era esso pure chiamato anche col nome di κάλαθος; nelle nostre raccolte si trovano parecchi di siffatti vasi ai quali parrebbero convenire le denominazioni di ψυκτήρ e δῖνος.

Tra i vasi da attingere noi annoveriamo anzitutto quelli che si designano coi nomi di ἀρύταινα, ἀρύστιχος e ἀρύβαλλος. I nomi stessi tutti derivanti da ἀρύω dimostrano che si tratta di vasi da attingere. Della forma dell'*aryballos* Ateneo dice che si allargava verso la base, e si ristringeva invece al collo come quella borsa da danaro allacciata che si chiamava *aryballos*. Vasi di tal forma si trovano numerosi nei nostri musei (fig. 198, nⁱ 34 e 36). Anche come vaso da conservare unguenti è spesso citato tra gli arnesi da bagno l'ariballo, e similmente l'*arytaina* o *arysane*. — I vasi οἰνοχόη, χοῦς, πρόχους ed ἐπίχυσις servivano, come già l'indicano i nomi, ad attingere e versar liquidi, vino segnatamente. Vasi siffatti a forma di boccale, con un manico solo, di assai varia grandezza, muniti come le nostre tettiere o le nostre antiche caffettiere, di un beccuccio od anche di tre beccucci formati da graziosi ripiegamenti del labbro del vaso, s'incontrano spesso nelle raccolte di vasi antichi (fig. 198, nⁱ 26-31); il loro uso è chiaramente indicato dal-

l'insieme delle figure; così nella fig. 199, tolta da un vaso, vediamo un efebo a destra che inginocchiato attinge vino dal cratere colla οἰνοχόη, per riempirne le tazze sporte dal secondo efebo. — Mentre dunque l'*oinochoe* sembrava specialmente destinata ad attinger il vino, pare invece che il πρόχους servisse più come boccia per l'acqua; non abbiamo però dati sufficienti per distinguere più esattamente queste diverse forme, in quanto che, secondo Ateneo, nel corso del tempo avvennero cambiamenti nella forma e nel nome dello stesso vaso. Quel vaso che prima si chiamava πελίκη si chiamò più tardi col nome di χόη. La forma della *pelike* era simile a quella dei vasi panatenaici, ma avrebbe preso più tardi la forma delle *oinochoai*, come quelle che s'usavano nelle Panatenee. Al tempo di Ateneo la *pelike* non era più usata che nelle processioni festive, mentre l'attignitoio o boccale comunemente usato era più simile all'ἀρύταινα e si chiamava χοῦς. Pure usata per attingere o misurare sostanze liquide od asciutte, ma adoperata pur anche come bicchiere era la κοτύλη (o κότυλος); così è noto che gli Ateniesi tenuti prigionieri nelle cave di Siracusa [dopo l'intera disfatta dell'esercito di Nicia e di Demostene] ricevevano giornalmente una κοτύλη d'acqua e due di cibo. La forma della *kotyle* (fig. 198, n[i] 4 e 7; la prima è detta *kotyle* da Panofka e σκύφος da Gerhard; la seconda è chiamata da Panofka *kotylos*, da Gerhard *kotyle*) sarà stata quella d'un vaso basso, simile a un nappo, a doppio manichetto e corto piede. Parecchie di queste *kotylai*, munite di coperchietti, potevano anche essere insieme unite e portabili per un manico comune, al modo d'un consimile arnese che anche oggi usano i contadini della Germania di mezzo. Un così fatto complesso di parecchi κοτυλίσκοι è detto da Ateneo κέρνος (fig. 200). La sua forma elegante ci fa supporre che abbia servito come utensile da tavola per conserva di diversi ingredienti. — Ora come attignitoio, ora come bicchiere serviva anche il κύαθος. Simile nella forma alle nostre tazze da caffè, aveva però un manico molto più alto e sorpassante di molto l'orlo della tazza stessa (fig. 198, n[i] 10, 13, 14), per evitare che nell'attignere si dovessero immergere le dita nel vaso da cui s'attingeva: questa tazza di misura era adoperata nei simposi finchè tra i bevitori ancora regnava la σωφροσύνη; quando il convito volgeva all'orgia si facevano portare tazze più capaci.

Fig. 199.

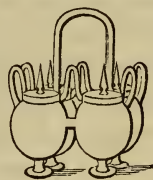



Fig. 200.

Quest'ultima forma dei vasi da attingere forma già il passaggio ai vasi da bere. Tra questi ne abbiamo tre assai simili nella loro forma,

la φιάλη, il κυμβίον e la κύλιξ. La fiala era una coppa di forma schiacciata, senza manico, senza piede (fig. 198, nº 1 e 2), e la bozza centrale, simile a quella dello scudo, si chiamava ὀμφαλός. Le fiale minori erano adoperate come bicchieri per bere, quelle più grandi, quelle specialmente ch'erano fatte di metalli preziosi, per libazioni e lustrazioni o come premi di vittoria o come offerte nei templi. Il κυμβίον (o κύμβη) pare che fosse un vaso da bere e far libazioni, profondo, senza manico, di forma allungata simile a una barchetta ; tra i vasi d'argilla dei nostri musei non ce n'ha però, che noi sappiamo, alcun esempio. — La κύλιξ, una coppa a due manichetti e riposante sopra un piede di forma gentile (fig. 198, nº 8) si trova spesso rappresentata in figure, e n'abbiamo anche esempi in tutte le raccolte d'antichità. La κύλιξ argiva si distingueva dall'attica per ciò che in quella l'orlo del vaso era alquanto ripiegato in dentro, e l'imboccatura riusciva così alquanto più stretta del ventre. Se quella specie di *kylikes* che appo gli antichi erano note col nome di θηρίκλεια abbiano avuto questo nome dalle figure d'animali di cui erano ornate, oppure dal vasaio Tericle, che al tempo di Aristofane s'era acquistata una fama in Corinto per la fabbricazione di così fatte coppe, è cosa incerta. Ateneo descrive queste coppe tericlee come di ventre profondo, con due corti manichetti e ornate all'orlo superiore con viticci d'ellera. Una seconda forma della tazza da bere è lo σκύφος, che troviamo alla fig. 199 nella mano destra d'uno degli efebi, mentre la mano sinistra si distende porgendo la κύλιξ. Era simile a una tazza da brodo alta ed aveva talvolta un fondo piatto con una base dorica (fig. 198, nº 6), tal'altra invece finiva in punta (fig. 198, nº 41); per lo più poi aveva immediatamente sotto l'orlo due prese orizzontali. In origine non era che un vaso da bere per contadini, come quello che Eumeo porge ad Ulisse; più tardi entrò a far parte del finimento da tavola. Secondo certe forme particolari a diverse località, gli antichi distinguevano σκύφοι beozî, rodî, siracusani ed attici. — Mentre lo *skyphos* era generalmente designato come il bicchiere di Ercole, il κάνθαρος invece, che era una coppa riposante sopra un piede alto e fornito di due manichi sottili e lunghi, era proprio di Dioniso e delle persone che prendevano parte al dionisico θίασος (fig. 198, nº 12, cfr. fig. 199), e in pitture di vasi ed altre rappresentazioni figurate noi incontriamo l'una e l'altra divinità, ciascuna colla coppa a lui propria. Che però il κάνθαρος più antico fosse molto più grande di quello che più tardi si usò, si può inferire da un passo di Ateneo, dove è detto che i nuovi *kantharoi* son così piccoli, come se non si dovesse già ber vino da essi, ma essi medesimi dovessero essere tracannati. — Ma il più antico vaso da bere è detto essere il καρχήσιον. Secondo la descrizione di Ateneo era un bicchiere

di forma allungata alquanto rientrante a metà del corpo, e munito di manichi che scendevano fino alla base. Se il *carchesio* abbia avuto un piede o semplicemente una base piatta (fig. 198, nº 11), è cosa incerta. — Non è da passar sotto silenzio l'omerico δέπας ἀμφικύπελλον, la doppia coppa, che, come appare da un luogo di Aristotile (*Hist. anim.* IX, 40) era nota anche ai tempi posteriori. Non è difficile imaginare la forma che presso a poco avrà avuto questo vaso; però nei nostri musei, per quanto sappiamo noi, tra le numerose forme d'antichi vasi d'argilla non ve n'ha una alla quale anche solo approssimativamente si possa applicare il nome di doppia coppa. Probabilmente questa doppia coppa era il più delle volte di metallo prezioso, e forse già in antico potè essere trasformata in forme più nuove e più gradite.

Noi concludiamo questo capitolo sui vasi da bere col presentare al lettore (fig. 201) un assortimento di copie di quei corni da bere (κέρας e ῥυτόν) squisitamente modellati, che, fatti d'argilla o di metalli, erano molto usati dai Greci. Il corno apparteneva già dai tempi più antichi agli utensili per bere, specialmente presso le popolazioni barbariche: così Eschilo fa bere i Perrebii da corni d'argento coi margini d'oro; e in quel convito che il tracio Seute diede a Senofonte, ai Greci si mesceva il vino in corni. Anche nelle figure dei vasi appaiono spesso centauri e Dioniso con corni-coppe. Da questi il gusto raffinato ha tratto il ῥυτόν, che è un vaso d'argilla imitante la curva forma del corno, e finiente in cima con una testa d'animale finamente modellata. Da queste teste d'animali ebbero questi ῥυτά i loro nomi speciali, e si dissero: γρύψ (fig. 201 *b*), λύκος (fig. 201 *c*), ὄνος, ἡμίονος (fig. 201 *e*), κάπρος (fig. 201 *g*), ἔλεφας, ἵππος, ταῦρος ecc. (cfr. al § 56, che tratta del pranzo e del simposio, l'annessa figura tolta da un vaso, dove uno dei bevitori fa scorrere il vino da un ῥυτόν — pantera [πάρδαλις] in una coppa). Il ῥυτόν era vuotato in un fiato, e per riempirlo lo si doveva probabilmente collocare sopra un sostegno (ὑπόθημα, ὑποπυθμήν, περισκελίς) come è quello che vediamo infatti sopra un vaso d'argento di Bernay. È però da notare che, come prova fra gli altri l'esempio ora citato, il ῥυτόν aveva nell'interno della testa d'animale una apertura che si poteva probabilmente chiu-

Fig. 201.

dere a piacimento, e dalla quale zampillava il vino che il bevitore doveva abilmente ricevere nella tazza.

I vasi destinati a contenere vino e olio ci offrono l'occasione di parlare dell'otre (ἀσκός), ossia di quel recipiente fatto d'una pelle d'animale legata e cucita, che oggi ancora è usato nell'Europa meridionale e in Oriente. Nelle figure noi lo vediamo spesso sulle spalle di Fauni e Sileni, e la cerameutica ha imitato questa forma della pelle d'animale cucita a sacco per una specie di piccoli vasi da contenere vino ed olio. Nelle nostre raccolte non son rari gli esempi di vasi fittili così foggiati (Levezow, *Galleria di vasi* ecc. Tav. IX, N° 189), ed è possibile che anche quella forma spesso ripetuta di vasi a manico (fig. 198, n° 32), che Gerhard designa col nome di *askos*, derivi appunto dall'imitazione di un otre.

Degli attrezzi di cucina ci fu conservato, ad eccezione di pochi piatti, pressochè nulla. Colla distruzione della casa andarono in rovina anche gli utensili più grossolani della cucina, anzitutto le stoviglie, e nelle tombe non si concesse alcun posto a siffatti umili arnesi. Noi rimandiamo quindi il lettore agli utensili di cucina dei Romani, pei quali gli scavi di Pompei hanno fornito ricchi materiali. La χύτρα era ad ogni modo simile alle nostre pentole a uno o due manichetti. In essa si cuoceva intriso, legumi e carne, e in essa si faceva, al principio delle mense, l'offerta agli dei domestici e a Giove *erkeios* e si offrivano le primizie del sacrifizio nelle consacrazioni di templi ed altari. Talvolta la χύτρα era fornita di tre piedi (cfr. fig. 198, n° 38); di solito però, e specialmente quando il vaso avendo la forma di un mezzo ovo non poteva reggersi che sopra un sostegno, solevasi collocare su di un treppiede (χυτροποῦς, λάσανον). Già in Omero si incontrano di queste pentole piuttosto grandi, o riposanti sopra un treppiede o fornite di tre piedi (τρίποδες), e usate specialmente per riscaldar l'acqua pel bagno. Di forma identica alla χύτρα era certamente il λέβης, per lo più di metallo e a tre piedi; e dell'uno e dell'altro vaso, ora in bronzo, ora in argento o in oro, è spesso fatta menzione dove si parla dei tesori dei templi. In un cammeo (Panofka, «*Bilder antiken Lebens*» Tav. XII, n° 5) noi osserviamo un così fatto poderoso lebete (senza posatoio però), nel quale due fanciulli stanno per far cuocere un porco, mentre un terzo attizza sotto il fuoco. Di piatti i nostri musei possiedono ancora alcuni esemplari. Sono assai massicci, e l'esser dipinti di pesci e seppie dimostra ch'erano adoperati per prepararvi pietanze di pesce, onde anche avevano il loro nome di ἰχθύαι. Fra gli utensili di casa dobbiamo mettere anche la tinozza da bagno. Già in Omero troviamo lavacri (ἀσάμινθοι) d'argento e lavacri molto levigati (ossia probabilmente di pietra polita) e, ad ogni modo, grandi abba-

stanza da poter ricevere una persona. Più tardi però questi *asaminthoi* sembrano sparire, e in loro luogo pare venissero in uso quelle vasche (λουτῆρες, λουτήρια, fig. 202) a forma di coppa e riposanti ora su uno ora su parecchi piedi; per un condotto di canne nella parete veniva a quelle l'acqua necessaria. Noi incontriamo simili vasche da bagno, e di varie forme, in figure di vasi che rappresentano scene di bagnanti. Vasche da bagno più grandi, dove potessero trovar posto una ed anche più persone, e che nelle camere da bagno (βαλανεῖα) così private che pubbliche erano o murate nel suolo o scavate dal vivo sasso, si designavano coi nomi di κολυμβήθρα, πύελος e μάκτρα.

Fig. 202.

39. Dopo esserci fin qui occupati, nello studio dei vasi greci, quasi esclusivamente di quelli d'argilla, ci tocca ora di aggiungere alcune osservazioni intorno a quei vasi di metallo, di pietre preziose, semipreziose e non preziose, e anche di vetro, che molte volte incontriamo sia come vasi d'uso, sia come semplici oggetti di mostra. Premettiamo in generale che i nomi per determinate forme di vasi in terra cotta valgono anche per vasi della medesima forma d'altra materia. La differenza essenziale consiste solamente in ciò, che in quest'ultimo caso non la pittura ma la plastica trovò campo di svilupparsi e spiegare la più gran ricchezza di forme. Tra le diverse specie di pietra il bianco e fino alabastro era specialmente usato per fabbricare quei graziosi fiaschetti da unguenti che noi a p. 159 designammo col nome di *alabastron*, e ciò tanto per il color delicato di questa pietra come per quella sua freddezza particolare che è così acconcia per la conservazione degli unguenti; più di rado se ne facevano tazze da bere. È straordinaria l'abilità colla quale gli antichi sapevano assottigliare al tornio le pareti del vaso fino alla grossezza d'un fino foglio di carta, come se n'ha un esempio in un *alabastron* del museo di Berlino. Parimenti usati per fabbricare vasetti da unguento e piccole tazze erano l'onice e l'agata. Mitridate VI Eupatore aveva nel suo tesoro due mila di siffatti vasetti di onice, che Lucullo trasportò come preda a Roma. Di questi vasi preziosi però pochi per l'ingiuria del tempo pervennero fino a noi; tra questi pochi meritano special menzione: la coppa mantovana in possesso del già Duca Carlo di Braunschweig, una volta proprietà dei Gonzaga; un vaso da unguenti in onice ed agata, che si trova nell'i. r. Gabinetto di monete ed antichità a Vienna; un vaso d'onice nell'*Antiquarium* del museo di Berlino — tutti e tre ornati di lavori più o meno eccellenti in

rilievo; finalmente due coppe d'onice dei musei di Vienna e di Napoli. Il più bell'esempio però per l'uso dell'agata orientale è senza dubbio una preziosa coppa dell'i. r. Gabinetto di monete e d'antichità a Vienna, la quale ha un diametro, compresi i manichetti, di pollici 28 $^1/_2$. Essa fu portata in occidente dai Crociati dopo la conquista di Costantinopoli; venne più tardi in possesso di Carlo il Temerario, e passò finalmente a Vienna, per le nozze di Maria di Borgogna coll'imperatore Massimiliano I. Per vasi maggiori, segnatamente per crateri ed urne, adoperavano marmo bianco o colorato, porfido o travertino, come pure metalli; ed anche presentemente noi possediamo un numero di vasi siffatti, ornati di magnifici bassorilievi. Sono specialmente notevoli per questo riguardo i crateri che si ornavano, in armonia colla loro destinazione, con figure dionisiche graziosamente aggruppate, come sarebbero maschere di Sileni, coppe di varie specie, strumenti musicali ecc. e tutto ciò in mezzo a una ricca ornatura di ghirlande di fiori e di frutti; le anse e la gentile modanatura del piede armonizzavano coll'insieme. Di tali magnifici crateri di metallo si trova frequentemente fatto cenno negli antichi scrittori e nelle iscrizioni. Achille propose come premio per la gara alla corsa un cratere d'argento, opera di artisti sidonî; Creso dedicò fra gli altri doni votivi nel tempio di Delfo due crateri, uno d'oro e uno d'argento, quest'ultimo della capacità di seicento anfore, opera del samio fonditore Teodoro; e un grandioso cratere di bronzo sostenuto da tre colossali statue inginocchiate fu consacrato dai Samî ad Era argiva. Similmente esisteva un gran numero di vasi da bere d'oro e d'argento tra i doni votivi del Partenone. I più celebri toreuti greci, come Calamide, Acragante, Mys, Stratonico, Antipatro, Pitea, i quali però, secondo Plinio, non lavoravano che in argento o in bronzo, rivolsero tutta la loro industria a questo ramo della tecnica, e i vasi da bere usciti dalle loro officine erano anche in tempi molto seriori in grande onore presso i Romani raccoglitori d'antichità. In generale si può ben ammettere che questi vasi, ad eccezione delle piccole coppe e dei vasetti da unguenti, non servissero che come oggetti di lusso e di mostra nelle case dei ricchi, come doni sacri nei templi, come premi di vittoria, come ornamento ai frontispizi di edifici e di cippi mortuari, precisamente come tra noi questo genere di vasi preziosi non sono ad altro destinati che a doni d'onore, a premi nelle corse, a ornamento delle sale, a decorazione di pilastri, colonne, sepolcri. — L'arte di fabbricar vasi di vetro non pare venuta nella Grecia se non tardi, importatavi dall'Oriente e specialmente dall'Egitto. Tanto almeno è certo, che sul principio i vasi vitrei « di pietra fusa » (λίθος χυτή) erano tenuti in egual pregio come quelli di metalli preziosi. Benchè poi l'uso di tazze e fiaschi di vetro

sia diventato generale in Grecia, non pare che la fabbricazione in vetro siasi mai sollevata presso i Greci a quell'altezza che raggiunse in Egitto e a Roma. Noi torneremo perciò su questo ramo della fabbricazione dei vasi quando dovremo parlare dei vasi romani (§ 91).

Tra gli utensili domestici annoveriamo anche quei panieri di vimini dei quali vediamo le diverse forme e il buon gusto con cui erano intrecciati da antichi disegni e figure: ne offriamo alcuni esempi nella fig. 203. Frequentissimo in figure di vasi che rappresentano scene della vita femminile si incontra il κάλαθος (o καλαθίς, καλαθίσκος, fig. 203 *a*), il paniere in cui si teneva la lana per tessuti e ricami, e certamente anche fiori e frutti; può darsi che anche il paniere a manico della fig. 203 *b* avesse il nome di *kalathos*. Pel pane e per pasticcerie servivano a tavola già nei tempi omerici certi canestri (κάνεον), probabilmente rotondi od ovali, dall'orlo basso e muniti di maniglie (fig. 203 *c*). Il *kaneon* era però adoperato anche per tenervi offerte sacrificali, come mostra quello riprodotto nella fig. 203 *c*, che è riempito di poma granate, di rami sacri e di *taeniae*. È noto che nelle feste panatenee e dionisie vergini delle più nobili famiglie ateniesi seguivano la processione portando sul capo canestri contenenti focacce sacre, incenso e il coltello del sacrificio, onde il loro nome di κανηφόροι. La plastica antica amava di rappresentare giovani donzelle in questo grazioso atteggiamento, ed erano fra le altre famose la canefora di Policleto in bronzo, e quella di Scopa in marmo. — Egualmente di forma schiacciata saranno stati i canestri chiamati σπυρίς e destinati soprattutto al trasporto dei pesci; e senza dubbio simili alla σπυρίς degli antichi sono quelle cestelle basse nelle quali anche oggi i pescatori dei paesi meridionali portano la loro preda dalla spiaggia al mercato. Si vedono ancora in figure antiche altri arnesi di vimini intessuti, di varie forme e destinati ad usi agricoli; così il corbello della fig. 203 *d* che è tolto da un vaso dove è rappresentato un contadino che porta sulla spalla, appesi ai capi d'un bastone, due corbelli siffatti, dalla forma d'una pera; così il cavagno fig. 203 *f*, riempito d'uva, e la gerla a forma d'anfora, fig. 203 *e*, che un ragazzo sta riempendo di mosto, questi ultimi da un bassorilievo rappresentante una vendemmia. Che gli antichi già

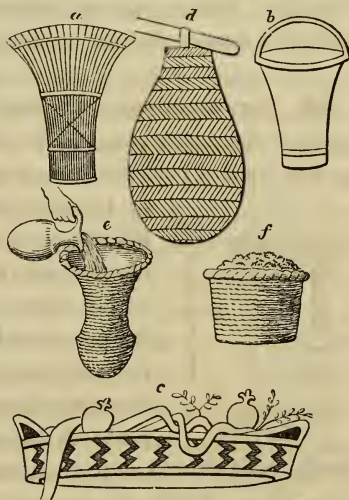



Fig. 203.

sapessero intrecciar vimini così fitti, da non lasciar trapelare il liquido è provato non solamente dal disegno da cui è tolta la gerletta fig. 203 *e*, ma ancora da quei canestri per cacio (τάλαρος πλεκτός) del ciclope Polifemo, nei quali il latte rappreso diventava formaggio; il qual formaggio era poi messo ad asciugare sopra un graticcio di vinchi intrecciati (ταρσός), mentre la scotta lentamente trapelava fuori. — Intrecciate di giunchi e di vimini erano le nasse (κύρτος), che noi vediamo come emblema della città marittima di Bisanzio sul rovescio d'una medaglia coniata sotto l'imperatore Macrino (cfr. Dumersan, *Descript. d. médailles ant. du cabinet du feu M. Allier de Hauteroche*, pl. III, n° 8). Anche pel trasporto del silfio si usavano ceste grossolanamente intrecciate, come mostra il celebre vaso sul quale è rappresentato il pesamento del silfio (Panofka, *Bilder antiken Lebens*, Tav. XVI, n° 3). Che i fini lavori di intreccio fossero imitati anche con metalli preziosi è attestato da Ateneo.

40. Per illuminare e riscaldare le camere servivano già nei tempi omerici dei λαμπτῆρες, ossieno una maniera di vasi tenuti alti di terra su dei piedi o piedestalli e riempiti di pezzi di legna secca e di schegge di legno resinoso (δᾳδες). Il legno carbonizzato era poi sparso qua e là sul pavimento dalle ancelle, e la fiamma nutrita di nuova legna. Bracieri similmente posati sopra sostegni sono anche oggi in uso nella Russia meridionale per viaggi notturni e nell'India per notturne cerimonie. Parimenti antico era l'uso di fiaccole resinose (δαΐδων ὑπὸ λαμπομενάων) ch'erano composte di lunghe stecche e sottili di legno di pino, legate insieme con vincoli di corteccia d'albero, di canne o di *papyrus* (fig. 204 *c*). Anche la scorza di tralci s'usava a far fiaccole, che si dicevano λοφίς. Così fatte dovevano essere ad ogni modo quelle faci che nel palazzo di Alcinoo statue d'oro dall'alto dei loro piedestalli tenevano nelle mani per illuminare la sala. In pitture di vasi si vedono molte volte oltre a queste fiaccole fatte di bastoncini di legno fiaccole d'altra forma, portate specialmente da Demetra e da Persefona, formate di pezzi di legno messi in croce sopra un bastone (fig. 204 *b*). Era poi certo una imitazione delle descritte fiaccole a fasci di stecche quella maniera di cannoncelli o custodie di fiaccole, se così si può dire, in forma di σάλπιγξ e fatte probabilmente di metallo o di argilla, che esternamente erano liscie oppure imitavano in rilievo l'aspetto delle fiaccole a bastoncini coi loro cerchietti o legacci, e internamente erano riempite di materie resinose. Un'altra specie di fiaccola era il φανός (o φανή). Bastoncini di legno imbevuti di pece o di ragia o di cera e strettamente

Fig. 204.

legati insieme erano ficcati in una custodia di metallo, che alla sua volta era fissata nel centro di una coppa (χύτρα) talora rivolta in su, talora in giù (fig. 204 *a*). Questa coppa o piattellino doveva ricevere i carboni che cadevano o la resina che sgocciolava. Questi *phanoi* o si portavano in mano, o anche, quando il manico s'allungava in un lungo fusto (καυλός) ed era provveduto d'un piede (βάσις) (nel qual caso si dava loro il nome di λαμπτήρ oppure di λυχνοῦχος, fig. 205), si ponevan ritti. Da queste lampade alte e ritte ebbe origine il candelabro nelle diverse sue forme come sostegno ora di vasi per fuoco, ora di lucerne ad olio; ce ne occuperemo più distesamente nel § 92 quando tratteremo degli utensili romani. Quando sia cominciato in Grecia l'uso delle lucerne ad olio non può dirsi con certezza; ad ogni modo esistevano al tempo di Aristofane. Le lucerne greche, ch'erano per lo più di terracotta, qualche volta però di metallo, hanno la stessa costruzione delle romane. Sono recipienti da olio, chiusi, per lo più di forma emisferica, con due aperture, una delle quali, che di solito era nel mezzo del vaso, serviva per versar dentro l'olio, l'altra, che stava in un prolungamento della lucerna in forma di naso (μυκτήρ), era pel lucignolo (θρυαλλίς, ἐλλύχνιον, φλομός). Dallo scarso numero di lucerne greche conservateci abbiamo scelto due esempi notevoli per eleganza di forma; l'una (fig. 206) ha la forma ordinaria della lucerna, l'altra (fig. 207) ha la forma d'una *kline*, sulla quale riposa un fanciullo. Sono ambedue in terra cotta, la seconda anche dipinta. — In Atene quando uscivan di notte usavano torce oppure lanterne di corno trasparente (λυχνοῦχος) illuminate internamente mediante lucerne ad olio. — Le faville accuratamente conservate sotto la cenere del focolare erano il mezzo solito così pei Greci come pei Romani di accendere il fuoco. Tuttavia s'incontrano nell'antichità anche strumenti focaî (πυρεῖα), in forma di due pezzi di legno, l'uno dei quali era fatto girare a guisa di trapano entro il secondo (che si chiamava στορεύς o ἐσχάρα), così che dalla frizione si suscitasse la fiamma. Il legno dell'albero di noce o del castagno è indicato da Teofrasto come specialmente acconcio per siffatto strumento.

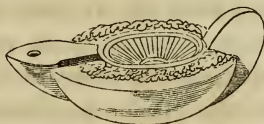



Fig. 205.

Fig. 206.

Fig. 207.

41. I seguenti capitoli tratteranno delle vestimenta dei Greci. Noi dovremo quindi esaminare i singoli vestiti, che servivano a riparare il corpo, o che il decoro e la moda avevano creati; più le coperture del

capo, le foggie della capigliatura, la calzatura, e infine tutti quegli oggetti d'ornamento che il semplice amore del lusso aveva prodotti. Anche qui ci troviamo pur troppo in quella condizione sfavorevole che già ebbimo a lamentare quando si trattava di spiegare le forme dei vasi; i monumenti ci dànno una quantità di forme, che in molti casi non possiamo mettere in accordo colla nomenclatura conservataci nelle testimonianze scritte. Qui come là ci troveremo quindi nella necessità di far senza della prova dei monumenti per certi nomi e inversamente dovremo rinunciare alla speranza di poter dare la conveniente denominazione a parecchie forme che si incontrano sui monumenti. Prima però di passare alla descrizione delle singole parti del vestiario vogliamo ancora premettere in generale una osservazione, e cioè che la foggia greca di vestire, in confronto alla nostra, era estremamente semplice e naturale. Se da una parte la mitezza del clima meridionale favoriva la semplicità del vestire, invitando in certo modo a lasciar da banda qualunque indumento superfluo, dall'altra parte concorreva al medesimo fine anche quel sentimento della bellezza che era così vivo nei Greci, e che s'era tenuto libero da quel falso e infermo concetto di decoro esteriore, che vuole un completo avviluppamento delle membra in abiti strettamente aderenti. Cogli esercizi a cielo scoperto le membra diventavano già fin dagli anni giovanili elastiche e forti, e il corpo non inceppato dagli abiti poteva svilupparsi a perfetta libertà e bellezza. E appunto quest'armonia delle membra non si vergognava il greco di offrire allo sguardo altrui come il più bell'ornamento dell'uomo. Informandosi a questi principî l'uso della vita comune, anche l'arte, guidata da un medesimo sentimento, non dimenticò mai nel trattare il vestimento la giusta misura della bellezza.

Noi dividiamo i vestimenti dei Greci in due classi principali, gli ἐνδύματα, cioè quegli abiti per sotto che si indossavano a guisa di camicia, e gli ἐπιβλήματα o περιβλήματα, nella quale denominazione sono compresi tutti quegli abiti per sopra che si indossavano a guisa di mantello o sopra il corpo nudo o sopra gli ἐνδύματα. Weiss nelle sue ricerche intorno al vestire dei Greci, ricerche fondate sopra esperimenti pratici (*Kostümkunde* I, p. 703 e segg.), dà giustamente come carattere essenziale del medesimo il fatto che « la foggia greca di vestire ha persistito in tutte le epoche nell'usare solamente tessuti forniti dal tessitore, più o meno ampli, oblunghi, sia come sottovesti a mo' di camicia, sia come sopravvesti a modo di mantelli. Tutti i cambiamenti che il corso del tempo introdusse non si riferivano dunque per lo più che alla maniera di indossare quei vestimenti di forma quadrangolare, oppure a diversità nella materia di cui eran fatti e nella qualità degli aggiunti ornamenti ».

Il χιτών nelle sue diverse forme costituiva per uomini e per donne l'ἔνδυμα, ossia la sottoveste posta immediatamente sul corpo. Una seconda sottoveste, quasi a dire una camicia sotto il *chiton*, non pare assolutamente che fosse usata; epperò le espressioni μονοχίτων e ἀχίτων sono da intendersi in questo senso solamente, che si portasse, come spesso avveniva, nel primo caso il *chiton* senza l'ἱμάτιον, nel secondo l'*himation* senza il *chiton*. Dobbiamo figurarci il χιτών in forma d'un pezzo di tessuto di forma oblunga, ripiegato e messo sul corpo in modo che un braccio passi per un foro o imboccatura fatta nel *chiton* dalla parte dove questo è chiuso, mentre dall'altra parte i due capi superiori dei lembi sono annodati e fissati sulla spalla per mezzo d'un fermaglio o d'un bottone. Da questo fianco dunque il *chiton* restava dal braccio in giù completamente aperto, o tutt'al più erano attaccati i capi inferiori, oppure cuciti insieme per un breve tratto, come sarebbe dall'anca in giù, i lembi della parte aperta. Intorno ai lombi cingevano il *chiton* d'una fascia o d'una cintola; e perchè la troppa larghezza del *chiton* stesso non fosse d'impaccio al libero movimento delle gambe, lo accorciavano a piacere tirandolo in su al di sopra della cintola. Un *chiton* di questa forma, senza maniche, e fermato sulle spalle con aghetti è quello che indossa il guerriero della fig. 208, da un bassorilievo di una bella urna sepolcrale attica, dove è rappresentato l' addio d'un ateniese, che parte pel campo, alla moglie e ai figli. Queśto *chiton* di lana e senza maniche era specialmente proprio dei Dori; ma anche gli Ateniesi, che per lo innanzi avevano portato il *chiton* più lungo usato dagli Jonî dell'Asia Minore, pare adottassero verso il tempo di Pericle la più corta forma dorica. Non di rado a questo *chiton* erano aggiunte maniche, ora più corte e coprenti solo la parte superiore del braccio, ora più lunghe sì da arrivare fino alla giuntura della mano; e così, segnatamente nel primo caso, il *chiton* veniva ad essere perfettamente simile alle nostre camicie da donna. Son vestite di questo *chiton* a maniche lunghe (χιτὼν χειριδωτός) (certamente una importazione dal molle Oriente) due tra le divinità della ottangolare torre dei venti in Atene (cfr. fig. 158), ossia *Skiron*, il vento di Nord-Ovest, e Borea, il vento del Nord; e parimenti la statua del pedagogo nel gruppo dei Niobidi, dov'è però da avvertire che le braccia provengono da una restaurazione posteriore. Il *chiton* a maniche corte si trova spesso nei monumenti addosso a donne e fanciulli. Quanto al *chiton* senza maniche si dice lo portassero gli uomini nella maniera

Fig. 208.

che vediamo alla fig. 208, ossia sopra tutte due le spalle (ἀμφιμάσχαλοι), e che questa foggia valesse come distintivo del libero cittadino. Gli schiavi all'incontro, e anche gli uomini della classe operaia, si sarebbero vestiti d'un *chiton* che aveva soltanto l'imboccatura pel braccio sinistro, mentre il braccio destro e la metà del petto restavano completamente scoperti. Questa forma del *chiton* si diceva ἐξωμίς, e nei monumenti lo si vede indossato specialmente da Efesto e Dedalo, gli operai κατ'ἐξοχήν, come pure da pescatori e marinai, che pel loro stesso mestiere dovevano avere completamente libero l'uso del braccio destro. Così noi vediamo in un bassorilievo (fig. 209) vestiti della *exomis* due operai fabbricatori di navi, forse il maestro Argo ed uno de' suoi lavoranti, che sotto la direzione di Atena preparano la nave Argo. Ci presentano pure questo pittoresco costume le bellissime statuette di due fanciulli pescatori, l'una del Museo Britannico a Londra, l'altra del Museo Borbonico a Napoli (*Clarac*, *Musée*, n[i] 881, 882).

Fig. 209.

Similissimo a questo nella forma era il *chiton* delle donne doriche. D'un *chiton* così fatto, semplice, succinto, tagliato nella parte superiore da ambedue le parti e poi chiuso sulle spalle per mezzo di fermagli, e rialzato al di sopra della cintola tanto che non scenda a coprire più in giù del ginocchio, sono vestite, sopra un altare che si trova nel Louvre, due vergini consacrate al culto di Artemide laconica a Καρύαι, le quali portano sul loro capo certi canestri fatti di canne (σαλία), e stanno eseguendo la danza festosa in onore della dea (fig. 210). L'*exomis* poi, ossia quella forma di *chiton* succinto che lasciava scoperta una metà del petto e che vedemmo appunto usata da quella classe di uomini il cui lavoro richiedeva libera l'azione della parte superiore del corpo, troviamo noi, come costume femminile, in quella bella statua del Vaticano, che è nota sotto il nome di Amazone saltatrice (Müller, *Denkmäler*, I, n° 138 *a*), e ancora sovente nelle statue di Artemide, e in pietre incise e monete portanti la figura di questa divinità. Un dipinto di vaso che abbiamo riprodotto nella sezione intorno alla danza (§ 57, fig. 310), ci fa invece conoscere il *chiton* lungo e semplice delle donne, che scende fino ai piedi; l'eccessiva

Fig. 210.

lunghezza è accorciata un poco appena coll'esser desso alquanto tirato al di sopra della cintura. Quel dipinto rappresenta garzoni e donzelle che intrecciano danze, i primi vestiti di corti *chiton*, di lunghi le seconde.

Da quest'ultima forma del lungo *chiton* femminile è derivato il doppio *chiton*: constava d'un tessuto di forma oblunga, molto largo e molto lungo, che, come il suddescritto dorico *chiton* degli uomini, si lasciava aperto da una parte. Siccome quest'abito era alto forse come una volta e mezza il corpo umano, così solevasi rimboccare la parte eccedente dal collo in giù sul petto e sul dorso. Il margine superiore del *chiton*, formato appunto dalla rimboccatura, girava intorno al collo; i due capi erano allacciati sopra una spalla e così da questa parte il fianco restava nudo e scoperto (fig. 211): dall'altra parte invece il lembo era pure fissato mediante un fermaglio sulla spalla, ma il braccio passava per l'imboccatura formata dai due punti del lembo stesso giunti sulla spalla e da quel tratto del lembo ch'era tra i due punti annodati.

Fig. 211.

Fatto nello stessissimo modo era il *chiton* semiaperto, ossia quello che dal lato aperto era cucito dalla cintura, circa, fino al lembo inferiore. La statuetta in bronzo che riproduciamo nella fig. 212, indica la cosa colla massima evidenza. È una fanciulla in atto di aggiustarsi sulla spalla sinistra il *chiton* semiaperto già annodato sulla spalla destra per mezzo di un fermaglio, e l'illustrazione mostra chiaramente che tutto il *chiton*, colla rimboccatura, è fatto di un sol pezzo.

Fig. 212.

Accanto a questo *chiton* tutto aperto o semiaperto incontriamo il doppio *chiton* chiuso, che ondeggiante scende fino alla punta dei piedi (χιτὼν ποδήρης). È un abito d'una lunghezza molto maggiore di quella del corpo e chiuso da tutte e due le parti per modo che chi l'indossava vi stava dentro come in un cilindro. Come nel *chiton* della seconda forma anche qui era rimboccata all'infuori la parte superiore eccedente. Si tiravan su il margine superiore formato dalla rimboccatura fino all'altezza delle spalle, annodavan mediante aghetti la parte anteriore colla posteriore prima sulla spalla sinistra poi sulla destra, e facevan

quindi passare le braccia per le due imboccature risultanti. Questo *chiton* lunghissimo e a lungo strascico era stretto intorno ai lombi da una cintura (ζώνιον, στρόφιον), e di tanto tirato in su e ripiegato al di sopra di questa, quanto bastasse perchè non fossero visibili che le punte dei piedi. Superiormente alla cintura era disposto a rigonfi (κόλπος) e pieghe pittoresche più o meno lunghe a norma della lunghezza dell'abito stesso. I Greci chiamavano probabilmente διπλοΐς e διπλοΐδιον quella rimboccatura del *chiton*, che noi vedremo poi diventare una parte staccata e a sè del vestimento. — Per dare una chiara imagine del leggiadrissimo aggiustamento di questo doppio *chiton* chiuso abbiamo scelto due monumenti dell'epoca fiorente della plastica greca.

Fig. 213.

Nella fig. 213 noi vediamo una figura femminile (la grandezza originale è di 10 pollici), mutilata pur troppo delle braccia e dei piedi, in atto di rapidissima corsa. Lo sguardo è sollevato al cielo con espressione di preghiera, come se essa invocasse l'aiuto degli dei contro una fiera che l'insegue, e che già colle sue zampe afferra l'abito svolazzante (1). Quanta grazia in questa figura! e con quanta leggiadria il *chiton* ricco di pieghe e la *diplois*, che qui scende fino a coprire la cintura, non seguono i movimenti del corpo, e con quanto fino sentimento non ha saputo l'artista mitigare la violenza nei movimenti della fanciulla con una certa tranquillità nella pieghegiatura! — Dopo questa consideriamo (fig. 214) una di quelle sublimi figure di vergini, che sopportano il tetto dell'atrio meridionale dell'Erettêo (cfr. fig. 38). La fanciulla canefora, imagine della vergine attica, sostiene in tranquillo e dignitoso atteggiamento il leggiadro cornicione. Il κόλπος si rigonfia in pieghe disposte

---

(1) Sulla parte posteriore dell'abito svolazzante è chiara la traccia della poderosa zampa d'una fiera; per questa ragione noi abbiamo adottato la spiegazione di alcuni archeologi quale l'abbiamo data nel testo. Altri vogliono vedere nella statuetta una baccante che agita il tirso; ma anche tacendo d'altre ragioni, il decente vestimento col doppio *chiton* ricoprente tutto il corpo, e la mancanza di pampini ad ornamento del capo sono in diretta contraddizione col carattere orgiastico di una baccante.

in graziosa simmetria al di sopra della cintura, e la *diploide* cade, leggermente mossa, sul petto. E anche qui con quanto giusto sentimento della bellezza l'artista abbia saputo alla figura, che pel suo carattere architettonico richiedeva la massima tranquillità nel portamento e nell'abito, ispirare pur sempre vita e movimento, ce lo dice la gamba sinistra leggermente piegata e la varietà che ne risulta nella dritta piegheggiatura del *chiton*; ce lo dice la *diploide* gentilmente panneggiata sulla parte superiore del corpo fino al *colpos*.

Fig. 215.

Fig. 214.

Le variazioni principali che la moda apportò nella forma del *chiton*, furono dipendenti dalla diversa maniera di aggiustare alla persona il *diploïdion*, il quale a volte non cadeva che fin sotto al petto, a volte invece scendeva fino alle anche; e similmente a volte era allacciato su ciascuna spalla per mezzo d'un aghetto, a volte invece l'orlo anteriore e l'orlo posteriore erano riuniti al di sopra delle braccia fino ai gomiti, e annodati di tratto in tratto con bottoni o fermagli per modo che tra i bottoni stessi traluceva il nudo braccio, e così il *chiton* senza maniche assumeva l'aspetto d'un *chiton* con maniche (fig. 219). — Col completo distacco del *diploïdion* dal vero e proprio *chiton* si formò una elegante sopravveste che si portava sopra il *chiton* e sopra la cintura che stringeva quest'ultimo, ma che nella sua forma riusciva una copia fedele del vero *diploïdion*. È questa sopravveste che i Greci probabilmente designavano col nome di ἀμπεχόνιον. La moda sottopose anche questa parte del vestito a diverse trasformazioni, in quanto che ora la volle chiusa ai fianchi, così da farla assomigliare a una giacchetta, ora invece la lasciò aperta ai due lati e la prolungò anche sovente dinanzi e di dietro fino a tutta la lunghezza del *chiton* (fig. 215). Perchè l'*ampechonion* potesse scendere tanto basso colle sue code era necessario naturalmente

che fosse almeno tre volte lungo quanto largo. — I monumenti figurati ci offrono talvolta, oltre alle descritte due foggie di sottovesti femminili, un secondo e più corto *chiton* portato dalle donne sopra quel *chiton* che scende fino a terra, χιτών ποδήρης. Sarebbe un oltrepassare i limiti che ci siamo imposti, se volessimo più particolarmente passare in rivista tutte quelle variazioni nel costume della donna, che la moda ha evocato e i monumenti ci manifestano. Lo studio, singolarmente, e il confronto delle pitture dei vasi, che in generale riproducono i costumi e le foggie della vita comune più fedelmente che non facciano le figure più ideali delle opere della plastica, dà per risultato una gran varietà di vestimenti, i quali però possono essere ricondotti, almeno nella maggior parte dei casi, a quelle due descritte forme fondamentali di sottovesti femminili.

42. Dopo gli ἐνδύματα dobbiamo considerare gli ἐπιβλήματα o περιβλήματα, cioè quegli abiti che a guisa di mantello solevansi gettare intorno al corpo. Come s'è già detto, nelle sopravvesti non meno che nelle sottovesti la forma oblunga era la solita, e ciò appunto le distingueva essenzialmente dalla toga romana. Un tessuto oblungo che doveva servir da mantello, e che chiamavasi ἱμάτιον, era così indossato: si gettava l'un dei capi sulla spalla sinistra in modo che venisse a cadere sul dinanzi; poi, mentre la mano sinistra teneva fermo questo capo al corpo, colla mano destra si tirava l'ἱμάτιον dietro al dorso sulla spalla destra, così da coprire tutto il fianco destro fino alla spalla; oppure lo si faceva passare sotto al braccio destro, così da lasciar quest'ultimo pienamente libero ne' suoi movimenti: infine si gettava l'altro capo del mantello pure sulla spalla sinistra, sì da farlo cadere sul dorso. Le due figure 216 e 217, tratte da un vaso dipinto, ci dànno un chiaro esempio di quel completo avviluppamento nell'*imation* quale lo voleva il costume più gentile in quel tempo (ἐντὸς τὴν χεῖρα ἔχειν). Uomini e donne portavano quest'*imation* in egual maniera. Una terracotta di Atene ci mostra una figura di donna in tal modo pienamente avviluppata nel suo mantello (fig. 218). Il modo come questa figura è avviluppata nell'*imation*, sì che anche il capo è coperto restando scoperto il viso soltanto, ci fa supporre nella medesima una onesta ateniese nel

Fig. 216. Fig. 217.

severo abbigliamento voluto per uscir di casa, oppure anche, come vorrebbe Stackelberg, una figura di donna velata a modo di sposa.

Certamente più pittoresca era però così per uomini come per donne quella seconda maniera di avvolgersi nell'*imation*, per la quale restava scoperto il braccio destro; e questa è la foggia che più comunemente incontriamo nelle rappresentazioni figurate, come p. es. nella fig. 219. Gli artisti poi, per figure che richiedessero dignità e altezza di portamento, sceglievano assai volentieri l'*imation* come particolarmente acconcio per la sua ricca piegheggiatura ad esser trattato dall'arte. Si veda infatti l'*imation* che veste secondo le severe regole del costume la statua di Dioniso barbuto nel Vaticano; si vedano pure i due ἱμάτια, ricoprenti tutto il fianco sinistro e la parte inferiore del corpo, nelle belle statue di Asclepio a Firenze e nel Louvre; si confronti ancora la statua di Giove seduto in trono nel Museo Pio Clementino, dove con uno dei capi il mantello riposa sulla spalla sinistra e scendendo di là appare raccolto in ricche pieghe in grembo alla figura. Egualmente elegante e spigliato era il panneggiamento, se così si può dire, dell'*imation* delle donne; egualmente libero il modo con cui l'arte lo trattava nelle sue rappresentazioni. Una regola dominante imposta dal costume nell'indossare questo mantello, come s'è vista per gli uomini, pare non esistesse per le donne: forse la foggia più abituale nelle donne attiche era quella che vediamo nelle vergini portatrici delle idrie sul fregio del Partenone. Ad ogni modo per sapersi panneggiare pittorescamente coll'*imation* era necessario un lungo esercizio; ed oggi ancora, come è noto, l'abitatore dei paesi meridionali si distingue per l'abilità colla quale sa gettarsi pittorescamente sulle spalle non solamente il mantello a ricche pieghe, ma ancora la stretta giacchetta. I Greci per render più fisso il panneggio del mantello e impedir che questo cadesse dalle spalle solevano cucire piccoli pesi negli angoli dell'*imation*.

Fig. 218.

Fig. 219.

Diverso dall'*imation* era quel mantello molto più piccolo, ma similmente oblungo, chiamato τρίβων o τριβώνιον, che negli stati dorici era

comunemente portato da efebi e da uomini, mentre pei fanciulli era prescritto l'uso del *chiton* fino al dodicesimo anno. Anche in Atene, predominando una cotale inclinazione verso i severi costumi dorici, aveva trovato accoglienza questo mantello. In questa città consistette il costume dei fanciulli, fin verso il tempo della guerra peloponnesiaca, nel semplice *chiton*; ma quando entravan nell'età dell'efebo ricevevano la clamide (χλαμύς), che dalla Tessaglia o dalla Macedonia era stata introdotta nell'Attica. La clamide era pure un drappo di forma oblunga; lo si gettava sulla spalla sinistra e si univano sulla spalla destra i due capi superiori con un fermaglio; i lembi cascanti erano tenuti tesi, come nell'*imation*, con dei pesi cuciti negli angoli. La clamide era il vero mantello da viaggio e da guerra. La statua di Focione nel Museo Pio Clementino porge un esempio di questa comoda foggia (fig. 220), la quale in altri monumenti noi troviamo specialmente propria di Ermete, di Castore, di Polluce, dell'errante Ulisse, come pure in generale di guerrieri e cavalieri — di cui sono un esempio i cavalcanti efebi nei bassorilievi del fregio del Partenone.

Fig. 220.

Quanto alla materia ond'eran fatti gli abiti, s'è già detto di sopra che la lana era specialmente adoperata dai Dori, il lino dagli Jonî; ma si è detto pure che i dorici abiti di lana vennero poi in uso generale, specialmente per gli uomini. Secondo le diverse stagioni, naturalmente, questi tessuti di lana dovevano essere ora più leggeri, ora più forti e pelosi; epperò noi vediamo già nell'antichità una differenza tra abiti d'estate e abiti d'inverno. Come materia speciale pei vestiti donneschi, oltre la lana di pecora e il lino, venne in uso il bisso, un tessuto fatto di filamenti di certe piante. Ripetere qui le diverse congetture emesse e le ricerche fatte intorno alla qualità della stoffa o delle stoffe che gli antichi designavano col nome di βύσσος, ci condurrebbe troppo lontani. La opinione più probabile pare quella secondo la quale il bisso sarebbe stato un filato di cotone. Simile al bisso, ma probabilmente molto più fino, era quel filato fornito dall'isola di Amorgo, onde si facevano quei celebri abiti da donna fini e trasparenti che erano noti col nome di ἀμόργινα. Questi pare fossero tessuti delle filamenta d'una finissima specie di lino, ed erano ad ogni modo molto simili alle nostre mussoline e alla nostra tela batista. L'introduzione delle stoffe di seta in Grecia appartiene indiscutibilmente a un tempo posteriore, mentre nell'Asia l'uso di abiti di seta risale sino alla più remota antichità. Dall'interno del-

l'Asia veniva la seta in Grecia, parte in bozzoli ancora, parte già lavorata. Abiti di seta che venivano già belli e fatti pare si chiamassero σηρικά, mentre quelli che si facevano nella Grecia stessa colla seta greggia importata (μέταξα, μάταξα) erano detti βομβύκινα. La tessitura della seta aveva presa la sua sede nell'isola di Coo, e di là venivano nel commercio quegli abiti di seta tessuti a fiori, che certo avranno superato in trasparenza anche i tessuti dell'isola di Amorgo. A simili abiti molli, che s'adattavano alle forme del corpo e lasciavano ben anco tralucere per la loro trasparenza il color della pelle e le vene (εἵματα διαφανῆ), ebbero spesso ricorso pittori e scultori, e in ciò potè singolarmente dar prova di sè il fino senso dell'arte e l'abile mano dell'artista. Citiamo a cagion d'esempio il *chiton* che in molli innumerevoli pieghe copre il busto di quella giovanissima tra le figlie di Niobe, che caduta ginocchioni cerca nel grembo della madre protezione contro i dardi micidiali di Artemide; quanto alla pittura potrebbero servir d'esempio alcune pitture murali pompeiane.

Circa al colore degli abiti è già stata a sufficienza confutata (Becker, *Charikles*, III, p. 194 e seg.), l'opinione emessa da taluni archeologi, che il color bianco fosse quello generalmente usato in Grecia, e che abiti colorati valessero come segno di una cotal leggerezza di costumi. In generale si può ben ammettere che per quegli abiti a foggia di mantello, che di sopra abbiamo classificato sotto il nome di *epiblemata*, il color bianco fosse il predominante. Anche oggi i popoli orientali usano il bianco *burnus* di lana come difesa contro i raggi del sole, ma insieme anche il bruno mantello fatto colla lana non tinta della pecora bruna. Così anche in Grecia era un costume gradito per gli uomini di portare non solo mantelli bianchi, ma anche mantelli di colori oscuri, ed è certissimo che gli abiti orientali a colori vivaci avevano trovato accoglienza in Grecia, almeno nella classe più agiata. Anche le donne avevano adottato, oltre il color bianco, che del resto era rimasto predominante per le donne d'onesta condizione, eziandio stoffe di vari colori. Ciò provano non solamente le testimonianze scritte degli antichi, ma ancora un numero di piccole statuette in terracotta dipinte, non che parecchie λήκυθοι dipinte con figure vestite, che furono trovate in sepolcri dell'Attica. Ammesso pure che in queste il colore originario degli abiti, il rosso segnatamente, sia stato alquanto mutato dal fuoco, esso è però ancora dappertutto riconoscibile. Così p. es. in un vaso dipinto, che noi abbiamo riprodotto alla fig. 320, la figura di donna a sinistra porta un *chiton* d'un color di croco (κροκωτά), imitante forse il color del bisso, ed un peplo di color violetto; e il *chiton* della donna a destra è d'un color bruno aurato. Anche gli uomini appaiono in queste

figure vestiti d'una clamide tinta in rosso di ciliegia e d'un *imation* rosso, e Caronte veste la bruna *exomis* propria dei marinai (cfr. Stackelberg, *Le tombe degli Elleni*, Tav. 43-45). Certo è che gli esempi offertici in queste figure sono copiati, sia per riguardo al taglio come al colore degli abiti, dalla vita reale e giornaliera.

Tutti i diversi vestimenti fin qui descritti erano spesso ornati di mostre intratessute, di galloni e ricami. Dall'Oriente, dove Babilonia e la Frigia erano già da antichissimo tempo celebri per l'arte delle tessiture artistiche e del ricamo, quest'industria si estese nell'Occidente, e in Roma rammentava molto tardi ancora il nome di «Phrygiones» dato ai ricamatori l'origine frigia di quest'arte. La guarnizione più semplice, sia che fosse intratessuta, sia che fosse sovrapposta all'abito, consisteva, per quanto c'insegnano i monumenti, in una o più strisce di colore oscuro che listavano i lembi del *chiton*, dell'*imation* e dell'*ampechonion* (fig. 215 - 217, 219, 221), oppure fregiavano i due lati del *chiton* dalla cintura in giù in quei posti dove le nostre camicie da donna hanno le cuciture; spesso anche sul davanti dal collo fino al lembo inferiore. Queste strisce verticali, dette ῥάβδοι oppure παρυφαί, corrispondono al *clavus* dei Romani. Oltre questi ornamenti a liste, incontriamo non meno spesso altre guarnizioni più larghe, diversamente complicate e composte (se intratessute o cucite sopra, resta indeciso) che coprivano il *chiton* dal lembo inferiore in su fino all'altezza del ginocchio, e al di sopra della cintura fino al collo; ne abbiamo un esempio in un vaso che porta dipinta la dea della primavera, Opora, vestita di un *chiton* siffatto (*Collect. d. Vases gr. de M. Lamberg* pl. 65). Troviamo anche, specialmente in dipinti di vasi di stile arcaico, l'intero *chiton* coperto di mostre a dadi o a stelle. I pittori di vasi dello stile cadente si compiacevano però in modo particolare di dipingere fastosi abiti frigii coperti di lustrini d'oro e di ricami a palmette o meandriformi, che era una moda introdottasi indubbiamente anche tra i Greci dell'Italia meridionale insieme colla mollezza dei costumi. Per dare un'imagine di tali abiti pomposi abbiamo

Fig. 221.

scelto la figura di Medea (fig. 221), tratta da un'anfora apulica della collezione di Jatta in Ruvo, dove è rappresentata la morte di Talo. Nel medesimo dipinto anche i *chitones* di Castore e Polluce e d'uno degli Argonauti sono cosparsi di ricami a palmette, e gli angoli inferiori ornati di figure mitologiche sopra fondo oscuro. Vorremmo qui anche ricordare i pepli riccamente ornati che nelle grandi feste si offrivano per ornamento delle statue dei templi, e quell'*imation* lungo quindici braccia e ornato di figure d'ogni sorta che Alcimene di Sibari offrì nel tempio di Era Lacinia, presso Crotone, e che fu venduto da Dionisio seniore ai Cartaginesi per la somma di 120 talenti (= circa 675,000 franchi). — La plastica però, nella sua nobile semplicità, ha sdegnato di imitare gli ornamenti delle vesti, e sono pochi i casi dove si noti qualche ornamento in questo o quell'abito; un esempio è la sopravveste di una Artemide del Museo Borbonico a Napoli, sopra un angolo della quale è imitato un lavoro di ricamo; anche l'arcaica statua di Pallade nel Museo di Dresda è vestita di un peplo, che, ad imitazione del celebre peplo panatenaico, è ornato di scene tratte dalla gigantomachia (vedi Müller, *Monumenti dell'arte antica*, I, Tav. X, n. 36, 38).

43. In generale si può ammettere che i Greci camminavano per la città a capo scoperto. Già la natura ha in generale fornito l'abitatore dei paesi meridionali d'una più ricca capigliatura che non l'uomo nordico, e i Greci poi avevano di questa una cura speciale. Soltanto nel caso che dovessero restare per un tempo piuttosto lungo a cielo scoperto, come in viaggio, alla caccia, oppure nell'esercizio di certi mestieri, sentivano il bisogno d'una leggiera copertura del capo, per ripararlo dagli ardenti raggi d'un sole meridionale. Le diverse forme di questa copertura noi vogliamo abbracciare coi due nomi generali di κυνῆ e πῖλος. Intorno alla forma della κυνῆ, cioè di quel cappuccio di pelle di cane o di ermellino od anche di cuoio di bue, dal quale è poi uscito l'elmo, ci verrà ancora l'occasione di parlare nel capitolo sul vestito militare. Già in Omero noi vediamo il contadino coperto del cappuccio di pelle di capra (κυνέη αἰγείη), che noi dobbiamo figurarci di forma emisferica, e legato forse sotto al mento con coreggiuoli. Sopra un vaso del Museo di Berlino, dove è rappresentato l'interno d'una fonderia di bronzo, noi vediamo munito di questa copertura, a difendere il capo contro l'ardore della fornace, quel lavorante che vi ravviva il fuoco coll'attizzatoio (fig. 222 *a*). In forma più simile a quella d'un mezzo uovo, ossia conico, era quel cappuccio di feltro, che si chiamava πῖλος; esso era parimenti senza riparo (cfr. fig. 208), oppure fornito tutt'al più di una stretta tesa. Marinai e operai, come pure certi dei e semidei, sono rico-

noscibili a questa foggia di cappello, segnatamente il navicellaio Caronte, Ulisse e i suoi compagni, l'industrioso Efesto, e ancora Cadmo, i Dioscuri (p. es. sopra monete di Sparta), e anche le Amazoni in figure di vasi. Anche Tideo, sopra un vaso dipinto, porta un *pilos* così fatto e munito d'una tesa (fig. 222 *b*) ; e il cappello che copre la testa di un suonatore del doppio flauto (fig. 222 *c*), e che noi del resto incontriamo spesso anche oggi e colla stessissima forma tra i pastori dell'Italia meridionale, avrebbe pur diritto al medesimo nome (cfr. fig. 208). Molto affine al *pilos* è il notissimo berretto frigio, il quale però ha la punta ripiegata verso il davanti. Questa foggia di berretto, che oggi ancora è portato da pescatori e marinai italiani e greci, era comune nell'antichità tra i popoli barbarici dell'Asia. Perciò, sopra i monumenti, sono contraddistinti con questo berretto gli asiatici, come p. es. Paride, Ganimede (fig. 222 *d*), Anchise, Olimpo, Ati, e Mitra, come pure spesso le Amazoni, e, in monumenti dell'epoca romana imperiale, i guerrieri barbarici. Una interessante raccolta di diverse forme di cappelli e berrette, tra le quali si vede anche un pilo troncato in cima, è quella che

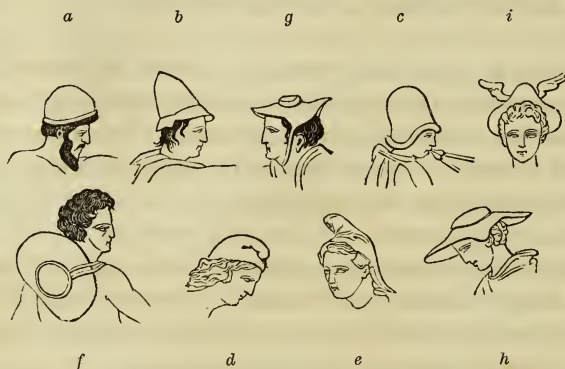



Fig. 222.

ci dà un gran vaso (Millin, *Galerie mythologique*, pl. CXXXV), dove è rappresentata una battaglia di Greci con Amazoni e cogli scitici alleati di queste, una imitazione forse di quella battaglia delle Amazoni, che Fidia scolpì sulla faccia esterna dello scudo di Atena *Parthenos*. — Affine al berretto frigio è anche quel berretto di lana o di cuoio, che a guisa di elmo è portato dalle Amazoni (fig. 222 *e*, cfr. 272) e dai nobili asiatici, la cima del quale era un poco soltanto piegata sul dinanzi, mentre la parte posteriore appare prolungata con un riparo alla nuca. Sopra dipinti di vasi noi ritroviamo questa copertura simile alla cuffia, colle forme le più strane, portata da asiatici così uomini come donne (cfr. fig. 221). Di solito è designata col nome di mitra (μίτρα), benchè la parola mitra propriamente presupponga che il capo sia avvolto in

una sciarpa. E coperti appunto d'un simile inviluppo, che a guisa di turbante gira intorno alla fronte alle guancie e alla nuca, e di mezzo al quale poi spunta fuori la punta del cappuccio asiatico ricoprente immediatamente la testa, sono p. es. i Persiani in quel mosaico pompeiano che è noto sotto il nome di battaglia di Alessandro. Non v'ha dubbio che nel turbante degli Orientali si è conservata questa foggia dell'antichità.

La terza forma di cappello era il petaso (πέτασος), una foggia originariamente propria della Tessaglia e della Macedonia, che pare abbia trovato accesso in Grecia contemporaneamente colla clamide quale abito degli efebi. Era simile ai nostri cappelli di feltro piatti, ma aveva per lo più un cocuzzolo molto piccolo; era tenuto fermo sul capo per mezzo di un soggolo, che serviva anche a sostenere il cappello, quando questo era cacciato indietro sulle spalle (fig. 222 *f*), precisamente come portavasi talvolta il berretto nel medio evo. Accanto al petaso dalla tesa rotonda noi vediamo spesso sopra monumenti la tesa con quattro tagli arcuati. Tale è il petaso che portano i cavalcanti efebi sul fregio del Partenone (fig. 222 *h*), come pure, sopra vasi, Castore (fig. 222 *g*) ed Ermete. Quest'ultima divinità specialmente è nella maggior parte dei casi contraddistinta dal petaso alato che le è proprio (fig. 222 *i*). Resta incerto qual nome sia da darsi a quel berretto in forma di piatto che si vede sopra monete della tessala città di Κραννών (*Mus. Hunter*, Tav. 21, nº XVII) e della tracia città di Eno (*Mus. de Hauteroche*, pl. III, nº 3): forse era la καυσία, usata dai Macedoni.

44. Alle considerazioni sulle coperture del capo per gli uomini vogliamo aggiungere alcune osservazioni sulla capigliatura e pettinatura maschile. Già in Omero la ricca capigliatura dei lungochiomati (καρηκομόωντες) Achei vale come il più bell'ornamento dell'uomo; e parimenti il ben accomodato ornamento dei capelli inanellati nelle donne e nelle vergini del tempo eroico è singolarmente lodato dai poeti tragici. Presso gli Spartani era uso antichissimo, e consacrato anche dalla legislazione di Licurgo, che il fanciullo tenesse i capelli tagliati corti, e li lasciasse poi crescere quando entrava nell'efebia; e questo costume si conservò presso quel popolo fino al tempo nel quale la sua potenza soggiacque alle armi della lega acaica. Nella vita comune pare che i Lacedemoni, come era nell'indole dorica, non dessero alcuna importanza a una leggiadra acconciatura dei capelli, e solamente in circostanze solenni (ognuno ricorda p. es. la sera precedente la battaglia alle Termopili) concedessero una cura speciale all'ornamento della capigliatura. In Atene invece non durò che fino al tempo delle guerre persiane il

costume negli uomini di portar la capigliatura intera, e allora ravvolta sul capo in un nodo o ciuffo (κρώβυλος), che si teneva fisso con uno spillone in forma di cicala. Nei monumenti artistici però non crediamo si trovi alcun esempio di questa acconciatura per gli uomini; tutt'al più può considerarsi come qualche cosa di analogo l'acconciatura del capo di due *pancratiastae* sopra un monumento che appartiene certamente ad epoca romana (*Mus. Pio Clementino*, Vol. V, pl. 36). Dopo le guerre persiane però, nel qual tempo è osservabile in generale un cambiamento nel costume e nella foggia della stirpe jonica, il fanciullo entrando nella efebia lasciava cadere la sua lunga capigliatura sotto il rasoio, come un'offerta a questa o a quella divinità, p. es. ad Apollo Delfico, od a qualche divinità fluviale del luogo. Il cittadino attico non portava però i capelli rasi, che era costume imposto soltanto agli schiavi, ma li portava tagliati più o meno corti a seconda del gusto personale o della moda. Vero è che facevano eccezione da questa regola quei zerbinotti che volevano in generale distinguersi dagli altri nel loro costume; e si racconta p. es. del vano Alcibiade, ch'ei solesse mostrarsi con lunghi ricci ondeggianti fin sulle spalle. C'erano anche dei filosofi, che amavano di farsi notevoli e di ricordare in certo modo la semplicità dei tempi antichi portando capelli e barba prolissa.

Anche della barba avevano molta cura i Greci. La bottega del barbiere (κουρεῖον) col ciarliero suo padrone già nell'antichità era non solamente il luogo di ritrovo di tutti quelli che dovevan ricorrere all'arte del tonsore (κουρεύς) per farsi acconciare i capelli o la barba, per farsi radere o pulir le unghie o levare i calli o strappare i peli superflui e fuor di posto; ma era ancora, come la chiama Plutarco, il simposio senza vino dove si agitava e commentava tutta la cronaca della città e si trinciavano sentenze sulle questioni politiche del giorno. L'imagine di un barbiere greco ci è ritratta da un passo di Alcifrone (III, 66), dove è detto: « Tu vedi come m'ha conciato quel maledetto barbiere là sulla via, quel chiacchierone, che mette davanti lo specchio di Brindisi, addomestica i corvi, e fa della musica coi coltelli. Io vado da lui per farmi rader la barba; egli mi accoglie tutto manieroso, mi fa sedere sopra un alto seggiolone, mi mette intorno un panno pulito, e bel bello mi fa passare il rasoio con tutta dolcezza sulla guancia per tagliarne i folti peli. Ma qui appunto si mostrò tutta la sua perfida malizia. Egli non mi ha raso il mento che in parte, cosicchè in alcuni luoghi restò ruvido, in altri liscio, senza che io me ne accorgessi. » — Specialmente dal tempo di Alessandro Magno la professione di barbiere diventò assai lucrosa, perchè l'uso di portar la barba intera e folta (πώγων βαθύς oppure δασύς), che per lo innanzi era considerato come segno di virilità e dignità, era passato fuori

di moda affatto, malgrado la opposizione che alcuni stati avevano tentato di fare a questa innovazione (1). Nei monumenti d'arte, specialmente nelle statue-ritratti, la forma della barba è sempre caratteristica per la persona rappresentata. Disposta per lo più in ricci eleganti, copre il mento, le labbra e le guance, ma senza divisione tra barba del mento e mustacchi. Solamente in quelle opere della plastica, dove i volti, i movimenti, le foggie del vestire conservano uno stile convenzionale arcaico, sia pur non disgiunto da un libero svolgimento dell'arte, vedesi distintamente limitata la barba, che pettinata scende ondeggiante e s'appunta in forma di cono, mentre i baffi sono trattati a parte e distinti dalle altre parti della barba. Citiamo come esempio la nobile testa di Giove, ornata della στεφάνη, della collezione di Talleyrand. — Quanto al colore dei capelli, osserveremo che oltre a quella ombreggiatura scura propria dei meridionali era considerato come un singolare ornamento il color rosso aureo. Così Omero dà auree chiome a Menelao, ad Achille, a Meleagro, ed anche Euripide descrive Menelao e Dioniso colla capellatura biondo-chiara (ξανθοῖσι βοστρύχοισιν εὔκοσμος κόμην).

45. Quanto alla copertura del capo delle donne, l'antichità non ci ha fortunatamente lasciato alcuno di quegli aborti del gusto parigino e pur troppo di tutti i paesi, che oggi figurano sotto il nome di cappelli da signore. I Greci antichi pare non conoscessero cappelli di donna come costume o moda comune, perchè il comparire della donna greca, o almeno della Ateniese, sulla pubblica via, era considerata cosa contraria al decoro e al buon costume, e non avveniva quindi che assai raramente e per eccezione. In viaggio soltanto le donne avranno probabilmente portato, come il miglior riparo contro i raggi del sole, di quei petasi a larghe tese, che dalla Tessaglia e dalla Macedonia erano stati introdotti nella Grecia (cfr. pag. 183). Coperta di un cappello tessalico di tal foggia (Θεσσαλὶς κυνῆ) appare Ismene nell'Edipo a Colono: « Le difende la testa dal sole, coprendole il volto, un cappello tessalico ». La copertura del capo per le donne greche, in casa e in città, si limitava dunque a un semplice velamento del capo voluto dal costume, e non mirava che a tener raccolta e difesa sul capo la ricca capigliatura. Abbiamo già visto che non di rado l'*imation* era tirato sul capo a guisa di velo; però fin dalla remota antichità le donne greche si servivano di tessuti speciali ad uso di veli, che erano più o meno lunghi, e

---

(1) Raccontano che nella battaglia d'Arbela molti Macedoni abbiano perduta la vita, per ciò che i Persiani li afferravano alle lunghe barbe e li tiravano così a terra; pel qual motivo Alessandro, durante ancora la battaglia, avrebbe fatto radere la barba alle sue truppe.

dicevansi κρήδεμνον o καλύπτρα o κάλυμμα. Questo velo coprendo il volto fino agli occhi, scendeva sul dorso ondeggiante e così ricco di pieghe da potersi avvolgere anche tutt'intorno al petto. — Se già gli uomini, come abbiamo notato, dedicavano talvolta una cura ricercata alla capigliatura, una tanto maggiore era naturalmente consacrata dalle donne. Si consideri quella serie di gentili teste di donne ateniesi, in terracotta, che Stackelberg ha pubblicato (fig. 223); si confrontino le nobili teste femminili scol-

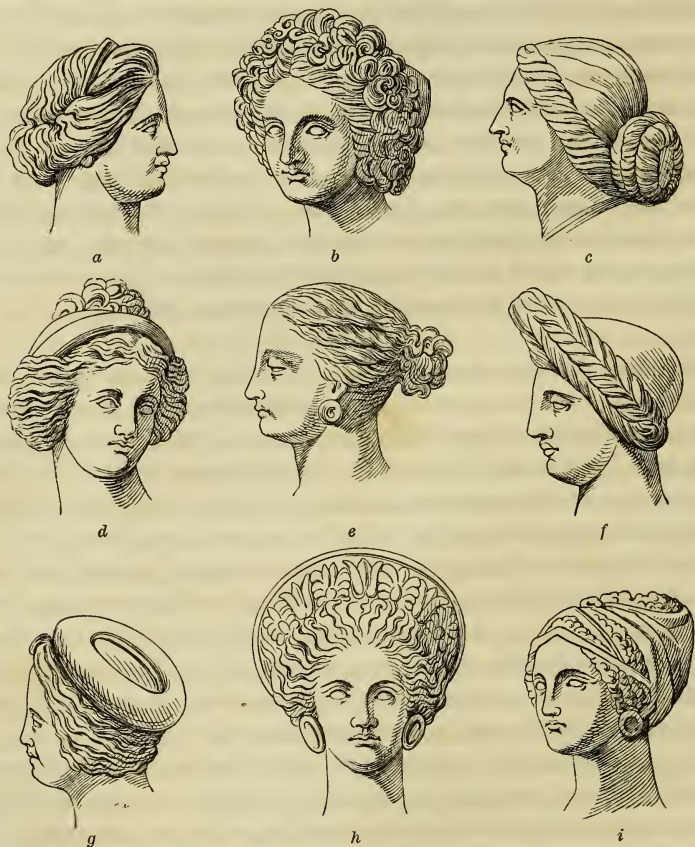



Fig. 223.

pite e coniate dagli antichi, e si potrà formarsi un'idea della grazia e della squisita eleganza colla quale le donne greche sapevano acconciare i propri capelli. Tutte le mode moderne, anche le meno belle, hanno certamente avuto il loro modello nell'antichità, se non greca, almeno romana. In primo luogo si amava molto, senza dubbio, di lasciar cascare ondeggianti le chiome sul dorso. Altre volte un semplice nastro, che passava al di sopra della fronte, univa i capelli superiori coi capelli

della nuca. Noi vediamo questa acconciatura p. es. nelle vergini sul fregio del Partenone, e in un busto di Niobe (Müller, «*Monumenti*», I, Tav. XXXIV, *c*). In monumenti più antichi, come nel gruppo delle Grazie sull'altare trilaterale del Louvre, i capelli anteriori sono acconciati in piccoli ricci, mentre i posteriori cascano in parte lisci sulla nuca, parte scendono ricciuti sulle spalle. C'era anche l'uso di riunire i capelli, stirati all'indietro sulle tempie e sopra le orecchie in ciocche ondeggianti, coi capelli posteriori in un nodo grazioso (κόρυμβοι, fig. 223 *e, c*). Anche in questo caso si adoperava quella fascia intorno al capo. Questa fascia consisteva in una lista di stoffa o di cuoio, ed era spesso ornata in fronte d'una lastra di metallo in forma di frontispizio, che si chiamava στεφάνη (fig. 223 *a*). Nei monumenti noi vediamo questa *stephane*, alta e spesso riccamente ornata, principalmente sul capo delle dee, nel qual caso essa non è più una fascia destinata a contenere e sostenere i capelli, ma è un largo cerchio di metallo messo sul capo come ornamento; così nel busto di Era nella Villa Ludovisi, nella statua pur di Era nel Vaticano e in quella di Afrodite trovatasi a Capua (Müller, «*Monumenti*» II, Tav. IV, n[i] 54, 56, 268). Per artistica acconciatura del capo le donne greche usavano anche una benda di stoffa o di cuoio, larga nel mezzo e ristringentesi alle estremità, spesso riccamente ornata, la quale per la sua somiglianza colla fionda chiamavasi σφενδόνη. Questa *sphendone* poteva mettersi in due diverse maniere: o la parte larga e centrale stava sul davanti della testa, e i due capi allacciati dietro nel viluppo dei capelli, oppure inversamente la parte più larga sosteneva il ciuffo avviluppato e le due estremità si annodavano in forma graziosa al di sopra della fronte. Quest'ultima maniera si chiamava ὀπισθοσφενδόνη. Simile alla σφενδόνη dicono che fosse la στλεγγίς. Come però è avvenuto nella calzatura, che da una semplice striscia di cuoio è nato quel rivestimento del piede a liste intrecciate a guisa di rete, e da questo lo stivale chiuso e compiuto, così anche la semplice benda pei capelli diventò prima una reticella e finalmente una cuffia. Noi possiamo comprendere questi diversi mezzi di involgere i capelli nel nome di κεκρύφαλοι. Il vero *kekryphalos* consisteva in una reticella di nastri o di fili d'oro, che, messa sulla parte posteriore del capo, impediva al ciuffo di cadere — una moda che anche recentemente è tornata in molto favore. Così porta, p. es. un *kekryphalos* siffatto la bella testa di Aretusa che noi vediamo nelle grandi tetradramme di Siracusa, che portano il nome del coniatore Cimone. Di gran lunga più frequente appare quel sacchetto (σάκκος) chiuso in forma di cuffia, che o è avvolto intorno a tutta la capigliatura, oppure semplicemente intorno alla parte posteriore, ed è annodato in alto (cfr. fig. 223 *b*, *i*, fig. 229, e il gruppo

di donne a destra nelle « nozze aldobrandine » [fig. 232]). Sono le figure dei vasi quelle che principalmente ci rappresentano le diverse maniere di mettere il *sakkos*. Affine al *sakkos* era la μίτρα, che in origine sarà stata una semplice benda, ma più tardi si trasformò in largo frontale e finalmente in cuffia. Che queste specie di cuffie, le quali spesso finivano di dietro in una o più code, ammettessero ancora l'ornamento frontale della *stephane*, è provato dalla testa della fig. 223 *i*. Anche la statua della Speranza (Ἐλπίς) del Museo Pio Clementino (IV, Tav. 8), ha di dietro la σφενδόνη e sul davanti la στεφάνη. E nella Grecia moderna le donne di Trikeri, in Tessalia, e dell'isola di Chio portano certe coperture del capo che sono assai simili agli antichi *sakkoi* (v. Stackelberg « *Mode e costumi dei Greci moderni* » Iª Sezione, Tav. XIII, XIX). Dalle notizie degli scrittori come dai monumenti (fig. 223, *b*, *d*) è del resto provato a sufficienza, che le donne greche già conoscevano l'uso del calamistro per arricciare i capelli, dar loro l'ondeggiatura, e acconciarli in forma di *toupé* (βόστρυχος), ed erano famigliarizzate con tutti gli altri segreti della toeletta del capo, come i cosmetici, tra i quali sono principalmente da annoverare gli unguenti e gli olii odorosi. Noteremo da ultimo che colle idee che i Greci avevano della bellezza s'accordava benissimo una capellatura che discendesse notevolmente sul volto e ristringesse così la fronte. In tutte le figure greche noi vediamo per conseguenza così negli uomini come nelle donne una fronte resa angusta dall'acconciatura dei capelli.

46. Guanti (χειρίδες), com'erano in uso presso gli ammolliti Persiani, pare che i Greci non portassero. — In nessun'altra parte del vestiario, però, pare che maggiormente siansi mutate le opinioni intorno al costume e al decoro, come riguardo alla calzatura. Non sarebbe oggi una violazione d'ogni regola della decenza l'andar in volta senza calzatura? Eppure il Greco non provava nessuna ripugnanza nel mostrarsi in casa, anzi per le vie, a piè nudi. Come l'orientale oggi ancora depone le pantofole o gli stivali nell'entrar in casa, e gira qua e là colle semplici calze, similmente il Greco soleva deporre la sua calzatura entrando sia nella propria casa come nella casa altrui. Così già in Omero l'uomo, quand'esce di casa, s'allaccia le splendide suole (πέδιλα) sotto i piedi; e questo costume durava anche più tardi. Abbiamo un esempio di quest'uso in un bassorilievo che rappresenta l'ingresso di Dioniso nella casa di Icario (Müller, « *Monumenti* » II, Tav. L, Nº 624): un πανίσκος toglie al dio la sua calzatura, prima ch'egli si metta a tavola. Quanto alla forma delle calzature, abbiamo da una parte i monumenti, i quali ci offrono una grandissima varietà di forme, dall'altra le testimonianze scritte, che

ci dànno una gran quantità di nomi di diverse forme e mode. Tuttavia, com'è avvenuto pei vasi e per gli abiti, noi dobbiamo rinunciare alla prova di dare i loro nomi sempre giusti alle molte forme offerte dai monumenti. Dal confronto di queste ultime però ci è dato di riconoscere anzitutto tre forme principali di calzatura, le quali noi, usando della nostra terminologia, chiameremo suola, scarpa e stivale. La suola, sia che fosse fissata sotto il piede con una sola coreggiola o con parecchie coreggiole tra loro variamente intrecciate, crediamo possa essere designata coll'appellativo generale di ὑπόδημα. La suola semplice soleva essere fissata o con una coreggiola (ζυγός) che passava sul collo del piede, o con due coreggiole che partendo dai margini della suola stessa erano legate sul collo del piede con un nodo o con una fibbia; un esempio è il piede della statua della Speranza nel Vaticano (fig. 224, nº 1). Resta incerto se questa sia quella specie di sandalo che porta il nome di βλαύτη. Coll'aggiunta di un intreccio di più liste o coreggiole ne nacque il vero σάνδαλον, un genere di calzatura destinata in origine alle sole donne, ma adottata di poi, come è abbastanza provato dai monumenti, anche dagli uomini. Nel sandalo c'era una coreggiola fermamente cucita sulla superficie superiore della suola, uno o due dita indietro dalla punta; questa coreggiola passava tra il pollice e il secondo dito del piede (ce n'era talvolta una seconda che passava tra il quarto ed il mignolo), e si riuniva poi con due o quattro altri legacci attaccati lateralmente, due anteriori e due posteriori, agli orli della suola; e il nodo o incrociamento comune, che veniva a trovarsi a metà del collo del piede, era poi coperto da una *fibula* rotonda o in forma di cuore. Tutto l'intreccio però, spesso assai gentile, delle coreggiole aveva il suo compimento al di sopra del malleolo. Così nella fig. 224, il nº 2 è un piede di donna che ci mostra il sandalo semplice, e il nº 3 è un piede dell'Apollo del Belvedere con un sandalo legato da un intreccio di liste molto complicato. La *fibula* cuoriforme di quest'ultimo è riprodotta a parte lì accanto. Un esempio istruttivo è anche il sandalo che porta Dirce nel monumento noto sotto il nome del « Toro farnesiano ». Con questo artificioso retiforme intreccio di coreggiole e con certe strisce di cuoio aggiunte al sandalo a guisa di becchetti, quest'ultima specie di sandalo assume l'aspetto di un'alta scarpa traforata, come ne troviamo per es. sulle monete della tessalica Larissa in ricordanza del monosandalo (μονοσάνδαλος) Giasone. La suola stessa, del resto, che per lo più era composta di parecchie lamine di cuoio, appare molto grossa nei monumenti della plastica, dimodochè questa calzatura, in se stessa aggradevole all'occhio, acquista una gravezza quasi zotica.

Coll'aggiunta di quartieri che cingono il calcagno e (più o meno

alti) i lati del piede, e che si allacciano sul dorso del piede e al di sopra della noce per guisa che le dita e il dorso stesso rimangano scoperti, si passò alla seconda classe di calzari, alla scarpa, alla quale forse sarebbe da applicare la denominazione di κοῖλα ὑποδήματα. Le diverse forme di questo calzare ci sono esemplificate nella fig. 224 dai numeri 4, 5, 7, dei quali il n° 5 appartiene alla statua, che si trova nel Vaticano, d'un giovane che sta allacciandosi la scarpa; era nota prima col nome di Giasone: ora si vuole che sia Ermete. Il n° 7 è tolto dalla statua di Demostene nel Vaticano, e qui l'allacciatura dei quartieri resta coperta da una linguetta che vi cade sopra. In molti monumenti infine vediamo, calzata tanto da uomini che da donne, la scarpa completamente chiusa e allacciata sopra il collo del piede (n° 6). — La terza classe di calzari sono le ἐνδρομίδες. Erano stivali fatti pure di cuoio oppure di feltro, strettamente aderenti al piede, alti fino al polpaccio od anche più, ma davanti aperti e legati da stringhe. Questo leggero

Fig. 224.

stivale da caccia, molto simile al *mokassin* degli Indiani, era proprio in ispecial modo di Diana (fig. 224, n° 8). Stivali a stringhe di questa forma vediamo anche calzati da quella figura nel gruppo dei Niobidi, che si suol designare col nome del pedagogo. Il margine superiore della gamba di questo stivale è per lo più ornato con guarnizione di stoffa. — Del resto nelle nostre considerazioni intorno alla calzatura greca noi abbiamo a bella posta data una importanza preponderante alle testimonianze monumentali, in quanto che nei nomi che gli scrittori ci hanno tramandato per diverse forme di calzari, e nelle spiegazioni aggiunte (come quelle p. es. di ἐμβάς e κρηπίς), occorrono talvolta contraddizioni, e anche la dichiarazione di quei nomi per mezzo delle forme che abbiamo nei monumenti non potrebbe essere che congetturale.

47. Per conchiudere il nostro studio intorno all'abbigliamento saranno opportune alcune osservazioni intorno agli oggetti d'ornamento, riguardo ai quali e abbiamo notizie scritte, e ci offrono un sufficiente corredo di materiali un certo numero di gioielli trovati nelle tombe, nonchè le rappresentazioni, eseguite spesso con cura speciale, di siffatti ornamenti, che troviamo in monumenti antichi. Già in Omero vediamo che i Proci cercano di cattivarsi il favore di Penelope con monili d'oro intrecciati di elettro [ὅρμον χρύσεον ἠλέκτροισιν ἐερμένον] con fermagli di cui gli ardiglioni « entrano bene nella ricurva maglietta », con orecchini e vezzi (1); ed Efesto v'è pure accennato come fabbricatore di anelli lavorati con arte e di spilloni. Questi oggetti d'ornamento sono anche in tempi posteriori una parte essenziale della toeletta femminile, e molti gioielli arrivati fino a noi provano qual punto di perfezione abbia saputo toccare l'orificeria greca nel lavorare questi piccoli ornamenti. Delle reticelle per capelli intrecciate di fili d'oro, come delle *stephanai* ornate d'oro e di perle, è fatto cenno già prima. I Greci però non conoscevano nè forcine nè pettini da mettere sul mezzo o ai lati della capigliatura per sostenerla. Quel pettine (κτείς) doppio o semplice delle donne greche, fatto di bosso, d'avorio o di metallo, che noi spesso incontriamo nelle figure dei vasi, non era adoperato che per pettinare i capelli. Per assicurare i capelli dietro al capo si servivano di lunghi spilloni, simili a quelli che usiamo anche noi, e aventi per capo molte volte una graziosa figura. Come esempio abbiamo dato nella fig. 226 *a* uno spillone d'oro, trovato in una tomba di Panticapeo, ornato d'una testa di cervo. Sono noti inoltre quegli spilloni coll'aurea cicala (v. sopra p. 183 seg.) che servivano a tener fermo il *krobylos*, e dei quali si servivano in Atene, almeno fino al tempo di Solone, uomini e donne.

L'ornarsi il capo, in certe speciali occasioni, di corone e bende era un uso generale e che ben s'addiceva al sereno sentimento che della vita aveano i Greci. Incoronato conduceva lo sposo alla propria casa la sposa; con corone intrecciate di fiori, che avevano una significazione simbolica, sacrificava il Greco sull'altare pure ornato fiori; corone di mirto, serti di rose e di viole (le quali ultime erano specialmente amate in Atene), cingevano gli olezzanti capelli dei bevitori al lieto banchetto; e il mercato dei fiori (αἱ μυῤῥίναι) in Atene offriva sempre abbondantissima copia di freschi serti di fiori per ornamento del capo e anche del petto — imperocchè anche questo solevano i Greci cingere di ghirlande (ὑποθυμίδες, ὑποθυμιάδες). Sono frequenti del pari corone d'altri

(1) [Od. XVIII, 293-298].

fiori e di foglie d'ellera e di gattice. Però anche in circostanze più serie della vita la corona era un ornamento e una distinzione per l'uomo: la corona era il premio al vincitore della gara; la corona di mirto era per l'arconte l'emblema della sua carica; l'oratore era cinto pure della corona di mirto per tutto il tempo che dall'alto della tribuna parlava al popolo; l'onore della corona era un altissimo onore che si rendeva ai cittadini altamente benemeriti della patria — un onore che in Atene fu concesso a Pericle, ma non aveva potuto ottenere Milziade; di fresche corone di mirto e d'ellera, infine, le pie mani dei superstiti ornavano il capo e la bara dei morti (1). Ma il cresciuto amore del lusso, come avea cambiato in corone d'oro quelle corone di fresche foglie, ch'erano il premio

Fig. 225.

alla virtù civile, così volle che, pei ricchi almeno, i serti di fiori facilmente appassiti, di cui solevano ornare il capo del morto, cedessero il campo ai durevoli serti d'oro. E di così fatte corone funeree composte di sottili lamine d'oro parecchie furon trovate nei sepolcri. Gli scavi dei tumuli dell'antico Panticapeo hanno messo alla luce un certo numero di leggiadrissime auree corone d'alloro e di spica (Ouvaroff, *Antiquités du Bosphore Cimmérien*, pl. IV); una ghirlanda d'oro a foglie di mirto fu trovata in Itaca (v. Stackelberg « *Le tombe dei Greci* » Tav. 72);

(1) Vedi la fig. 318 rappresentante gli onori funebri resi alla salma di Archemoro.

e in alcuni dei nostri musei si conservano ghirlande d'oro provenienti in parte da tombe greche, in parte da romane. Sopra tutte però merita di essere accennata una ghirlanda d'oro, lavoro greco al certo, che fu scoperta ad Armento, un villaggio della Basilicata, e che ora si trova a Monaco (fig. 225). Il fondo è un ramo di quercia, tra le foglie del quale, che son fatte di fine lamine d'oro, spuntano asteri di smalto turchino e convolvoli, come pure narcisi, ellera, rose e mirti, tra loro squisitamente intrecciati. In alto c'è una dea alata, col capo cinto di erbe, di mezzo alle quali sorge e ondeggia sul tenero stelo una rosa. Quattro genî maschi, alati e nudi, e due femminili, pure alati ma vestiti, si cullano sui fiori, accennando alla dea, la quale sorge sopra una base portata dai fiori e avente l'iscrizione :

ΚΡΕΙΘΩΝΙΟΣ ΗΘΗΚΗ ΤΟΝ ΕΤΗΦΑΝΟΝ

Orecchini (ἐνώτια, ἐλλόβια, ἑλικτῆρες) non erano portati in Grecia che dalle donne, mentre presso i Persiani, Lidi e Babilonesi s'usavano da persone d'ambo i sessi. La forma poteva essere assai varia; o erano semplici cerchielli, oppure erano veri pendenti, e in questo caso lavorati con moltissima arte come gli altri oggetti d'ornamento. Sieno esempi

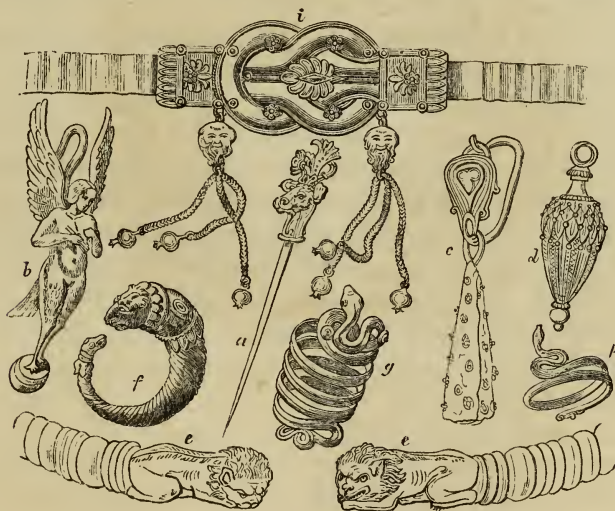



Fig. 226.

un pendente d'oro (fig. 226 *b*) trovato in Itaca, che ha la forma d'una sirena che tiene in mano il doppio flauto; più un orecchino, pur proveniente da quell'isola, fregiato di granati, che ha l'un dei capi in forma d'una testa di leone, l'altro d'una testa di serpente (fig. 226 *f*); poi, fig. 226 *c*, un gioiello trovato a Panticapeo, che ha la forma di due

clave pendenti da un orecchino in cui è incastonato un granato sirio; in fine, fig. 226 *d*, un pendente, pure di Panticapeo, che ha forma simile a quello che è più abituale tra noi. Altri esempi in gran numero ci dànno le figure dei vasi, le monete e le pietre incise, mentre nelle opere della scultura s'incontrano in casi rari questi o simili ornamenti.

Collane (περιδέραια, ὅρμοι), braccialetti, sia da mettersi all'avambraccio, sia nella parte carnosa del braccio (ψέλια, ὄφεις), e armille che si mettevano al di sopra della noce del piede (πέδαι χρυσαῖ, περισκελίδες, περισφύρια) si veggono spesso nei monumenti (1). L'ornamento del collo o consisteva in anelli uniti in catena, oppure di un solo anello massiccio, torto in forma spirale, di bronzo o di metallo prezioso — un genere d'ornamento ch'era molto in voga presso i popoli barbarici (2). Nella fig. 226 *e* vedesi un tale στρεπτὸς περιαυχένιος, lavoro certamente d'artista greco, che ha per capi due leoni che posano; è d'oro, e fu trovato in una tomba di Panticapeo. Braccialetti e anelli per le gambe avevano per lo più la forma di serpenti, onde anche il loro nome di ὄφεις.

Il portare anelli alle dita, o ad uso di sigilli o come semplice ornamento, era costume antico ed era anche considerato come un distintivo dell'uomo libero. L'uomo sigillava col suo anello-sigillo (σφραγίς) i documenti e gli scritti che rilasciava, e i suoi averi; e già le leggi di Solone punivano di morte la falsificazione del sigillo. Intorno all'antichità delle pietre incise, appo i Greci, non abbiamo dati sicuri; ad ogni modo però sembrano posteriori all'età omerica, dacchè a lavorarle si richiedevano strumenti più duri di quelli che la remota antichità greca non conoscesse; è noto che invece presso gli Assiri, gli Egizi e fors'anche presso gli Etruschi l'arte del tagliar pietre preziose rimontava ad un periodo di gran lunga più antico. Però l'uso generale di quegli anelli-sigilli diventò l'occasione per cui si consacrò uno studio e una cura speciale all'arte lapidaria. Non pare però che la maggiore industria si applicasse all'incastonatura (σφενδόνη), in quanto che negli anelli che sono arrivati interi fino a noi essa è quasi sempre assai semplice; ma bensì alla politura e all'incisione della pietra. Sotto questo rispetto la tecnica degli antichi raggiunse un grado di perfezione, che non si può dire sia stato toccato neppure dai più celebri lapidari così del cinquecento come del decimottavo secolo, malgrado i lavori molto ragguardevoli al certo prodotti dai medesimi.

Per ciò che riguarda in primo luogo le pietre di cui si servivano i

---

(1) Una statua di Afrodite nella Gliptoteca di Monaco porta un cosiffatto largo anello al di sopra del gomito.

(2) Un simile anello attorto ha p. es. la statua del gladiatore morente.

lapidari greci, è da notare anzitutto ch'essi ne sceglievano di tali che non opponessero troppa resistenza al trapano e che non saltassero in pezzi nel lavorarle; in secondo luogo si dava la preferenza a quelle qualità di pietre, che o avessero un'acqua pura, oppure per macchie o vene o zone di diversi colori (*zonae*) fossero specialmente acconcie per la variopinta rappresentazione o di intere figure o di singole parti del corpo o del vestito. Quelle più frequentemente adoperate fra tutte erano la corniola, il sardonico, il calcedonio, l'agata, l'onice, il diaspro e l'eliotropio; più di rado la nefrite, il turchese, il cristallo di rocca, il ferro aligisto dall'argenteo splendore, l'ametista, il quarzo verde e il serpentino nobile. Delle vere gemme poche soltanto utilizzava la sfragistica, come il rubino, il vero zaffiro, lo smeraldo, il berillo verdeggiante, il felspato opalino orientale, e la vera acquamarina cilestra. Anche nel topazio, nel giacinto, nel granato sirio e indo, e finalmente nel prassio, che venne in Grecia dopo il tempo di Alessandro, lavoravano i lapidari greci. Gli antichi sapevano anche imitare le gemme col vetro colorato, specialmente lo smeraldo col cristallo colorato. Nei nostri musei abbiamo saggi numerosi di queste antiche paste di vetro, la cui fabbricazione, al dire di Plinio, era una delle più lucrose tra le industrie ingannatrici, ma che certo fu chiamata in vita allora, come ora, dalla smania d'ornamenti nella gente meno fornita di beni di fortuna. La finezza nel lavoro di queste pietre, la nettezza della politura, la non comune profondità dell'incavo, perfino dei più piccoli disegni, ci dànno il diritto di conchiudere che gli antichi conoscevano già tutti quegli strumenti dell'arte lapidaria, di cui l'invenzione è attribuita ai tempi moderni, la ruota, la punta di diamante, la polvere di diamante, anzi perfino le lenti d'ingrandimento. Le figure o erano incavate, e in questo caso le pietre, incastonate in anelli, servivano come sigilli; o erano lavorate a rilievo in quelle pietre, già accennate, a zone variopinte, nell'agata-onice e nel sardonico. Quelle prime son chiamate gemme, ἀνάγλυφα, *gemmae sculptae*, *exculptae* (*intaglio*); queste ultime diconsi ἔκτυπα, *gemmae caelatae* o, con parola moderna, *cammei*. Questi ultimi, non destinati che ad ornamento, se piccoli erano legati in anelli alle dita; se un po' più grandi si incastonavano in fermagli, cinture, collane, armi, od anche nella superficie esterna di vasi e coppe di metalli preziosi. Il maggior fiore dell'arte lapidaria fu al tempo di Alessandro Magno, il quale, come non voleva vedersi ritrattato in marmo da altri che da Lisippo e con colori non da altri che da Apelle, così non volle che la sua effigie fosse incisa in pietre preziose che per mano di Pirgotele. La maggior prova della vera passione che Greci e Romani, di tutte le classi, provavano per siffatte pietre è il gran numero di pietre in-

cise, di lavoro ora squisito ora meno eccellente, che si son trovate nelle tombe. Anche i due anelli elastici, d'oro e fregiati di granati, della fig. 226 *g*, *h*, i quali assomigliano per la loro forma serpentina agli ὄφεις di cui s'è parlato più sopra (p. 194), furono scoperti in un sepolcro di Itaca.

Come saggio infine del modo come adornavano la cintura stretta intorno alle anche valga l'esemplare fig. 226 *i*, trovato del pari in un sepolcro di Itaca. Consiste di nastri in lamina d'oro, che si chiudono per mezzo d'una serratura riccamente ornata di fregi d'oro e di giacinti incastonati; sotto a questa pendono attaccate per mezzo di anelli due maschere di sileni, a ciascuna delle quali sono appese tre catenelle d'oro che alla loro estremità portano melagrane (cfr. la cintura della marmorea statua di Euterpe nel Museo Borbonico, XI, Tav. 59).

Per ripararsi dai raggi del sole le donne, specialmente in Atene, portavano un ombrellino (σκιάδειον), o se lo facevano tener sopra la testa da schiave. Nelle processioni panatenaiche era perfino obbligatorio questo servizio (σκιαδηφορεῖν) per le figlie dei meteci. Di questi ombrellini che, al pari dei nostri, potevano esser chiusi per mezzo di stecche mobili, abbiamo parecchi esempi negli specchi e vasi etruschi (fig. 227 *a*); questa forma era indubbiamente la più generalmente usata; mentre quell'ombrellino dalla forma di un berretto, col quale, sopra uno *skyphos* (Gerhard, «*Coppe*» II, 27), vedesi un sileno fare ombra in qualità di servo a una figura decentemente vestita e camminante dinanzi a lui, è senza dubbio una parodia del costume di portar l'ombrellino, ed è forse una scena tolta dalla comedia. — Non meno spesso incontriamo sui vasi, in mano alle donne, il ventaglio (σκέπασμα) in forma di foglie e variopinto (fig. 227 *b*, *c*).

Fig. 227.

Qui non è il luogo di entrare negli altri segreti della toeletta del mondo femminile greco, e descrivere tutti i mezzi e le arti di cui si servivano le *etére* per velare i difetti ed accrescere le attrattive del loro corpo. Questo solo noteremo, che le donne greche già si servivano del belletto come mezzo di abbellimento. Forse, a cagione della loro vita ritirata, avevano bisogno di un tal mezzo per occultare all'uomo la pallidezza del volto. A quest'uopo ricorrevano in parte alla biacca (ψιμύθιον), in parte al minio (μίλτος), o ad un color rosso preparato dalla radice dell'ἄγχουσα; questa dipintura del viso, così nociva alla salute, si estendeva anche alle sopracciglia, per le quali adoperavano una tinta nera fatta col mineral d'antimonio (στίμμι, στίμμις) polverizzato, oppure con fuligine (ἀσβόλη).

Come d'un arnese indispensabile per la toeletta parleremo qui ancora degli specchi (ἔνοπτρον, κάτοπτρον); erano dischi di bronzo pulito, lucido, taluni senza impugnatura, altri con un'impugnatura spesso riccamente ornata (1), provveduti non di rado di un coperchio che difendeva la superficie riflettente. L'uso di abbellire il rovescio oppure il coperchio dello specchio con disegni incavati, comunissimo presso gli Etruschi (cfr. § 97), pare invece, a giudicare dai numerosi specchi greci che si trovarono nelle tombe, fosse meno caro ai Greci. Caratteristici per gli specchi greci sono invece quelle impugnature lavorate con finissimo gusto e rappresentanti il più delle volte la figura di Afrodite, ossia quasi l'ideale della donna che si adorna (cfr. fig. 228). Sopra figure di vasi noi vediamo spesso questo specchio a mano o portato da donne o tra gli arnesi necessari pel bagno (cfr. fig. 231).

Fig. 228.

L'uso di portare il bastone (βακτηρία; anche σκῆπτρον) pare che fosse esteso piuttosto generalmente. Però la gran lunghezza dei bastoni a gruccia, or lisci, or nodosi, che troviamo sui monumenti sembra indicare che i medesimi servissero specialmente come appoggio del corpo ritto in piedi; i giovani eleganti di Atene si servivano però certamente di bastoncini più corti da passeggiata (cfr. fig. 217). Noi vediamo assai spesso, sui monumenti, giovani e vecchi in quella posizione nella quale la parte superiore del corpo sta appoggiata alla croce del bastone puntellato in terra. — Diverso da questo bastone era però quell'altro in forma di lancia, finito in cima o con un pomo o con un fiore, lo σκῆπτρον propriamente detto, che già in Omero vale come un simbolo della potenza divina e come distintivo dei regnatori discendenti dagli dei, e che nelle famiglie dei principi passava per eredità da padre in figlio. Lo scettro, oppure un bastone più corto (ῥάβδος), era pure il simbolo dell'autorità giudiziaria; lo portavano del pari i legati di straniere città; e nelle sedute del consiglio l'araldo lo consegnava via via all'oratore che successivamente sorgesse a parlare. Sui monumenti, p. es. sull'altare trilaterale del Louvre, lo scettro appare spesso come attributo di divinità. Da esso nacque quel bastone di maresciallo, di gran lunga più corto, che l'epoca moderna ha adottato ricevendolo dall'antichità.

---

(1) Cfr. la raccolta di manici ornati di specchi etruschi in Gerhard : « *Specchi etruschi* » Tav. XXIV segg.

48. Della posizione che la *gynaiconitis* occupava nella pianta della casa si è già parlato a pag. 80 seg. Qui ci sia concesso di gettare uno sguardo sulla vita e sulle occupazioni delle abitatrici di quelle stanze. Le camere della *gynaiconitis* erano destinate alle mogli, alle fanciulle e anche ai fanciulli, finchè questi stavano sotto la custodia femminile, e infine alle schiave. Là si concentrava l'antica vita delle donne e della famiglia — per quel tanto almeno che quest'ultima espressione è applicabile all'antichità greca. Gli angusti limiti della *gynaiconitis* non si oltrepassavano, perchè la legge e il costume non concedevano alle donne oneste che in rari casi l'uscire in pubblico. In generale noi non dobbiamo applicare alla Grecia antica le nostre idee cristiane intorno al matrimonio e alla famiglia. Lo svolgimento dell' interno animo sulla base dell'elemento religioso forma nella vita cristiana il momento principale nell'educazione della donna. I frutti che la vergine ha ottenuto da una tale educazione essa li deve apportare nel matrimonio, per occupare, sposa e madre egualmente benedetta, la nobilissima posizione, alla quale è chiamata la donna nell'ordine della creazione. Così non era nella Grecia. Tuttavia noi non saremmo neppure giustificati, se volessimo mettere la vita della *gynaiconitis* sopra uno stesso livello colla vita d'un harem orientale. Ammesso pure che l'harem d'un orientale dovizioso (chè la poligamia non è naturalmente concessa che ai ricchi) possa pel suo carattere di clausura ricordare per certi riguardi la vita delle donne nell'epoca classica del fiorir della Grecia, tuttavia l'antichità greca non ha abbassata la donna a una posizione così degradata, come è quella ch'essa occupa tra gli orientali. Tanto la legislazione quanto il costume custodivano gelosamente la purità della discendenza e della famiglia; e se anche il concubinato e il commercio colle etére era favorito perfino dallo stato, e rapporti siffatti non poco contribuivano a rallentare i vincoli della famiglia, ciò non pertanto l'onore della casa era sempre guardato e difeso da ogni mescolanza con quegli impuri elementi. Naturalmente noi parliamo qui, come sempre dove si tratti di descrivere costumi ed usi, solamente della vita delle classi più elevate della società, inquantochè la vita degli strati infimi della popolazione, di quelli cioè cui altro non caratterizza fuorchè la lotta e lo sforzo continuo per soddisfare ai bisogni più naturali e indispensabili, nella sua esterna apparenza restò in tutti i tempi la stessa.

Chiusa fin dalla prima fanciullezza nelle camere delle donne, che per lei non s'aprivano se non se in certe rare occasioni, cresceva la fanciulla con un'istruzione assai misera e incompleta. L'accudire alle domestiche faccende, l'occupazione nei lavori femminili, le cure date alla toeletta erano le uniche cose che portassero qualche variazione nella unifor-

mità della vita di casa. Alla donna mancava ogni comunione col mondo esteriore, e in primo luogo mancavale completamente quell'eccitamento e sviluppo dello spirito, che nasce dal libero conversare colle persone dell'altro sesso. E se certe solennità religiose conducevano pure le vergini in mezzo al pubblico, anche queste occasioni e questi convegni, ai quali le donne prendevan parte separate dagli uomini, non potevano produrre alcun durevole effetto per la loro cultura, e tutt'al più erano una occasione per fare reciprocamente delle conoscenze. Anche il matrimonio non apportava alcuna sostanziale variazione nella vita ritirata della donna. Era un semplice cambiamento della *gynaiconitis* paterna colla *gynaiconitis* dello sposo. In questa però la donna regnava come οἰκοδέσποινα con potere illimitato entro la ben angusta sfera dell'attività domestica. Nessuna vita comune dello spirito legava tra loro l'uomo e la donna; epperò mancavano alla casa greca tutte quelle condizioni che noi reputiamo essenziali per la vita di famiglia. Certo l'uomo vegliava gelosamente perchè l'onore della sua casa restasse senza macchia, e sapeva custodirlo per mezzo di γυναικονόμοι ed anche di serrature e catenacci — e del resto anche il costume generale metteva la donna rispettabile al riparo da ogni offesa di parole o di fatti; ma tuttavia la sposa non era pel marito che la madre di una prole legittima, e la governante della casa; i servigi prestati dalla moglie stavano agli occhi del marito presso a poco a uno stesso livello con quelli d'una schiava fedele. Già nei tempi preistorici, nei quali a quel che sembra la posizione della donna era pure, in generale, più dignitosa che non fosse più tardi, il governo delle domestiche faccende è considerato come la sola sfera d'attività che a lei spetti; e Telemaco p. es. rimanda sua madre nelle stanze delle donne con quelle parole:

> . . . . . . Or tu risali
> Nelle tue stanze, ed ai lavori tuoi,
> Spola e conocchia, intendi; e alle fantesche
> Commetti, o madre, travagliar di forza.
> Il favellar tra gli uomini assembrati
> Cura è dell'uomo. . . . . .

Più tardi, per le cambiate condizioni politiche, l'uomo prese l'abitudine di passare la massima parte del suo tempo non più tra le domestiche pareti, ma in pubblico e tra le pubbliche faccende; là trovava egli il centro della sua vita e della sua attività, ed egli diventava così ognor più straniero alla sposa e alla vita della famiglia. Certo questa condizione così ritirata della donna non dà il diritto di credere che in Grecia non si dessero talvolta connubi veramente felici, e che non vi fossero famiglie dove, s'anco non era concesso alla donna di seguire nella vita pubblica il marito, pure questi fosse legato da intimo affetto al focolare

domestico; in generale però valeva il principio spesse volte proclamato dagli antichi filosofi e consacrato dalla legge, che la donna, come la metà per natura più debole, non dovesse considerarsi dotata di eguali diritti che l'uomo, e per conseguenza, nei rapporti civili, non dovesse uscir mai di tutela. È vero che noi in questa breve descrizione del posto occupato dalla donna nella società greca abbiamo specialmente avuto innanzi agli occhi la stirpe jonico-attica, nella quale la severa costumatezza e disciplina delle vergini e delle mogli costituiva uno dei tratti caratteristici; e che il dorismo al contrario, specialmente quale a noi si manifesta nella costituzione spartana, lasciava piena libertà alle vergini donzelle di apparire in pubblico e di rinvigorire il corpo con esercizi ginnastici; ma questa maggior libertà non era punto la conseguenza d'una più alta considerazione che s'avesse della donna, o di un' eguaglianza di diritti che le si concedesse in confronto coll'uomo, ma piuttosto nasceva dal desiderio di rinforzare il corpo femminile per farlo più acconcio alla generazione di figli sani e robusti.

Come s'è già detto, filare e tessere erano insieme colla cura del nutrimento, l'occupazione principale per le abitatrici di una casa. Già in Omero vediamo perfino le donne di alto grado sottoporsi a questi domestici lavori; e il costume di far fare dalle donne stesse in casa gli abiti necessari si mantenne fin tardi assai, benchè qua e là il consumo e il lusso aumentato, combinato col degenerare dei donneschi costumi, avessero resi necessari opifici e fabbriche speciali per quest'industria. Anche l'arte antica ha spesso preso ad argomento la pittura di queste domestiche occupazioni. L'attica Atena ἐργάνη ed Afrodite Urania, l'argiva Era, la dea Εἰλείθυια sopraintendente ai parti, Persefona, Artemide — tutte queste l'arte antica accompagnò, quali dee del destino che filano lo stame della vita dei mortali, e insieme quali protettrici dei lavori femminili, coll'emblema dell'attività domestica, cioè colla conocchia.

Fig. 229.

Pochi essendo i monumenti superstiti che rappresentino quelle dee filatrici, noi rivolgiamo invece la nostra attenzione alle figure di filatrici mortali, colle quali i pittori di vasi hanno ornato quei vasi di forme gentili già da noi descritti, che erano quasi esclusivamente destinati all'uso delle donne. Ecco una di queste figure. Noi vediamo (fig. 229) una figura di donna che toglie da un *kalathos*, posato in terra e pieno di lana, la materia greggia e l'avvolge intorno alla conocchia — via dalla quale era poi senz'altro filata per mezzo del fuso; e questa è una maniera di

filare che ancora è usata in tutti quei paesi dove non è per anco penetrato il nordico filatoio. Già in Omero vediamo la conocchia (ἠλακάτη, *colus*) col relativo fuso (ἄτρακτος, *fusus*) nelle mani delle nobili donne. Così Elena riceve in dono un canestro d'argento per tenervi il filato, e un fuso d'oro. Tenevano nella mano sinistra o sotto il braccio sinistro la conocchia, in cima alla quale era messo il pennacchio di lana o di cotone; col pollice e l'indice della mano destra inumiditi tiravano, torcendolo, il filo, all'estremità del quale era attaccato il fuso di metallo. Il filato (κλωστήρ) era poi tolto dal fuso e ravvolto in gomitolo e poi senz'altro lavorato al telaio.

Coll'arte del filare andava strettamente congiunta quella della tessitura (ὑφαντική) e del ricamo (ποικιλτική). Ma per quest'ultima industria soltanto l'arte antica ci ha conservato esempi. Ricamatrici col telaio da ricamo in grembo s'incontrano spesso sui vasi. Che le donne greche fossero molto avanti nell'arte del ricamo, ce lo provano bellissimi disegni e figure ricamate sopra abiti di uomini e di donne in gran numero di vasi dipinti. Valga ad esempio la figura di un vaso, qui riprodotta nella fig. 230, che rappresenta una ricamatrice seduta e col telaietto sulle ginocchia, occupata in lavoro di tappezzeria.—Quanto alla tessitura, noi sappiamo già da Omero che questa era, insieme colla filatura, una delle principali occupazioni delle donne. Già in quel tempo l'arte del tessere doveva aver raggiunto un alto grado di perfezione, in quanto che noi non possiamo mettere in dubbio che Penelope tessitrice voglia dire anche, in generale, a qual grado di perfezione fosse allora arrivata quest'arte. Anche nei tempi storici la tessitura e la manifattura di abiti da uomo e da donna per le persone di casa continuò ad essere ufficio della parte femminile della famiglia; anzi in alcuni stati della Grecia era perfino prescritto per legge che determinate corporazioni o accolte di donne avessero a tessere i pomposi abiti di festa di certe sacre imagini (1). Così per le grandi feste panatenee, ricorrenti ogni quattro anni, fornivano le attiche vergini un peplo con molta arte tessuto per la statua di Atena nel Partenone; e v'erano intessuti i ritratti di quegli uomini che s'erano resi degni di tanto onore (ἄξιοι τοῦ πέπλου), di modo che questi pepli panatenaici erano per Atene una specie di cronaca figurata. A una corporazione di sedici matrone spettava l'ufficio di tessere il peplo per la statua di Era in Olimpia; in Sparta dovevano le

Fig. 230.

(1) Cfr. p. 180 segg.

donne offrire ogni anno alla antichissima statua di Apollo Amicleo un *chiton* tessuto da loro, e in Argo dovevano le donzelle delle più nobili famiglie tessere un abito di festa per Artemide. Sventuratamente ci mancano completamente, come s'è già detto, tali pitture o sculture che ci possano render chiaro il processo della tessitura greca, e noi dobbiamo perciò accontentarci di pochi cenni. Nei tempi più antichi si tesseva sopra un telaio verticale (ὄρθιος ἱστός), sul quale erano tesi parallelamente dall'alto al basso i fili dell'ordito (στήμιον, *stamen*) annodati al basso a fascetti e tenuti tesi mediante dei pesi (ἀγνῦθες); i fili del ripieno (κρόκη, ἐφυφή, *subtemen*) erano, come nell'intrecciare, fatti passare attraverso orizzontalmente coll'ago. Un successivo perfezionamento fu il telaio orizzontale, che era un'invenzione degli Egizi: questo era essenzialmente simile a quello che usiamo noi, e intorno a questo punto rimandiamo il lettore alle spiegazioni di Marquardt nel suo « *Manuale delle antichità romane* » (V. 2, p. 130 segg.). Quando s'abbia la cosa dinnanzi agli occhi, ci diventeranno chiari quei versi di Ovidio (Metam. VI, 53 segg.):

> Haud mora; consistunt diversis partibus ambae,
> Et gracili geminas intendunt stamine telas.
> Tela jugo [*jugum*, il subbio, la parte superiore del telaio]; stamen secernit arundo:
> Inseritur medium radiis (*radius* = κερκίς) subtemen acutis,
> Quod digiti expediunt, atque inter stamina ductum
> Percusso feriunt insecti pectine dentes (1).

Come appendice alle cose discorse intorno a questa parte della operosità femminile, aggiungiamo un graziosissimo dipinto d'un vaso (fig. 231), che ci introduce nell'interno d'una stanza di donne. Due fanciulle vestite d'abiti a ricchi ricami sono occupate nel ripiegare un abito ricamato a stelle, che forse fa parte del corredo per la vergine donzella che si vede alla destra dello spettatore. Altri abiti sono appesi alla parete accanto a uno specchio portatile, strumento indispensabile in una stanza di donne; altri stanno ammonticchiati sopra una seg-

Fig. 231.

(1) Che il Brambilla traduce:

> Rimosso l'aspettar, l'una dell'altra
> Piantasi a fronte; ed i sottili stami

giola che è tra le due ancelle. Il cassone che si trova alla destra conterrà probabilmente un gran numero d'altri abiti pur componenti il corredo della sposa. Se confrontiamo questa figura con un'altra pittura d'un vaso pubblicata da Panofka ne' suoi « *Bilder antiken Lebens*, Tav. XVIII » che rappresenta Nausicaa accompagnata da due fantesche e occupata nel lavare e far asciugare abiti presso ai lavacri dei Feaci, si offre facile e spontanea la supposizione (ammesso però che noi vogliamo dare una interpretazione mitologica alla scena che ci sta sotto gli occhi), che anche qui il pittore abbia avuto in mente di rappresentare quella regale fanciulla, nel momento in cui essa fa raccogliere dalle due ancelle le cinture, i fini abiti e i tappeti, perchè sieno trasportati dal palazzo del padre al lavatoio [Om. *Od.* VI, 15 segg.].

La seconda parte delle occupazioni delle donne, la preparazione dei cibi, non può essere da noi che toccata di volo. Tutti i lavori più gravosi che vi si riferiscono, specialmente quello di macinare il grano colla macina a mano, incumbevano alle schiave. Noi vediamo per es. che nel palazzo di Ulisse ai dodici mulini a mano erano destinate altrettante robuste schiave, che dovevano macinare tutto il giorno orzo e frumento pei numerosi ospiti. Il mulino a mano (μύλη, χειρομύλη) dell'antichità, simile a quello che ancora oggi si usa in alcune isole del mare Egeo, consisteva in due pietre di circa due piedi di diametro, delle quali la superiore, ossia il coperchio, era fatta girare per mezzo di un manubrio applicato lateralmente, così che il grano introdotto frammezzo ai due dischi per un foro che era nel disco sovrapposto veniva macinato (1). Anche il cuocere e arrostire le carni allo spiedo era ufficio delle schiave. Queste erano sempre parecchie in qualunque casa discretamente agiata; e di esse alcune attendevano appunto ai lavori di cui si è ora parlato, altre invece erano addette in qualità di cameriere al servizio personale delle donne della famiglia, assistendole nella loro toeletta e accompagnandole quando uscivan di casa; imperocchè il decoro voleva, che donne rispettabili non potessero metter piede fuori di casa se non accompagnate da parecchie schiave. Quanta parte poi prendessero le signore stesse agli studi culinari (come

---

Della doppia orditura intelaiando,
Li accomandano al subbio e passar fanno
Per l'addentato pettine. La trama
Frammetton poi nella rostrata spola,
Che va rapida e riede, e dal cannello
Fra l'ordito la svolge; e delle casse
Coll'arguto picchiar serrano il panno.

(1) Cfr. § 101, dove sono particolarmente descritti i molini a mano romani, che si son trovati in Pompei.

lo richiedeva la ghiottoneria di tempi seriori) è un punto sul quale non ci si dice nulla. Ad ogni modo è certo, che, in tempi posteriori, schiavi, o comperati a quest'uopo o presi a nolo, subentrarono in qualità di cuochi in questa parte delle antiche funzioni femminili.

La considerazione di numerose figure antiche rappresentanti donne che si bagnano o s'adornano o giuocano o ballano, ci conduce allo studio della vita delle donne antiche sotto un terzo aspetto. Sebbene agli occhi della vergine attica fosse cosa contraria al decoro e alla distinzione il rinvigorire il corpo alla maniera delle donne spartane con esercizi ginnastici eseguiti in succinto *chiton*, si deve tuttavia ammettere, che, oltre alle lavande giornaliere richieste in parte dalla pulizia, in parte da ragioni di culto, le donne attiche solessero far precedere alla toeletta il bagno, sia per rinfrescarsi e rinvigorirsi, sia come indispensabile mezzo per accrescere le attrattive femminili. La pittura dei vasi ha spesso e variamente preso di qui i propri soggetti. Ora ci fa vedere una ancella che versa da un'idria l'acqua sul dorso della padrona, che le sta curvata e nuda dinanzi; altrove è una bella, la quale, già deposti gli abiti, riceve nella mano il getto d'acqua fresca che da un maschera di Pane alla parete zampilla nella sottoposta vasca sostenuta da alto piedestallo, mentre l'*alabastron*, che si vede per terra, e il pettine sembrano accennare alla toeletta che si compirà dopo il bagno (Panofka « *Bilder antiken Lebens* » Tav. XVIII, 10, 11). La più interessante però fra tutte le rappresentazioni di questo genere è senza dubbio un'anfora volcense del museo di Berlino, la quale ci offre un quadro completo dell'interno d'una greca stanza da bagno. Noi vediamo qui una casa da bagno costruita in istile dorico. Una fila di colonne divide lo spazio interno in due celle da bagno, in ciascuna delle quali sono due donne bagnanti. L'acqua è spinta in alto probabilmente mediante una tromba premente, dentro le colonne internamente cave, e messa poi in comunicazione, all'altezza di circa sei piedi dal suolo, per mezzo di canne che vanno da colonna a colonna. Teste gentilmente lavorate di cinghiali, di leoni, di pantere formano gli sbocchi delle cannelle e spruzzano una fina polvere d'acqua sulle bagnanti, che in diverse posizioni la ricevono su diverse parti del corpo. Facciamo ancora osservare che i capelli delle bagnanti sono aggruppati in ciuffi stretti, affinchè si possano più facilmente districare per la toeletta che deve succedere al bagno. Quelle canne poco fa accennate servivano anche, come ci fa vedere la figura stessa, per distendervi biancheria da asciugare, e fors'anche per riscaldarla, quando fossero piene di acqua calda. Noi non possiamo del resto in alcun modo decidere, se qui si tratti d'un bagno pubblico per donne, quali fuori di Atene più volte occorrono, oppure d'un bagno privato.

Anche la toeletta successiva al bagno è spesso rappresentata; ma noi non abbiamo bisogno di insistere su questo punto, avendo già detto quel che basta nel capitolo sul vestimento delle donne. Pettine, vasetti da unguento, forzierini da gioielli, *taeniae* (bende del capo), e specchi a mano, quali nelle mani stesse delle persone che si adornano, quali tenuti loro davanti da ancelle, ci fanno riconoscere in sì fatti disegni scene della vita giornaliera, sebbene nei medesimi spesse volte, come il gusto greco voleva, sia Afrodite servita dagli Amori e dalle Grazie che prende il luogo di donne mortali. — Rimandiamo inoltre ai §§ 52 segg. per ciò che riguarda la musica, il giuoco e la danza. Qui vogliamo solo avvertire che nel giuoco della palla eseguito a passo di danza (che già in Omero ci è rappresentato da Nausicaa) si esercitavano spesso le fanciulle, chè era un mezzo di acquistare un portamento grazioso. È da notare per altro che in tutti i vasi dove son figurate donne che giocano colla palla, queste son quasi sempre sedute (1). — Un giuoco che certo s'addiceva esclusivamente a persone del sesso femminile era l'altalena (αἰώρα). In Atene anzi si solennizzava in memoria del fato di Erigone, figlia di Icario, una festa di espiazione, nella quale le vergini donzelle si abbandonavano al piacere dell'ondeggiare sull'altalena. Anche di questo gioco i vasi offrono un certo numero di esempi; e qui notiamo che noi vorremmo volentieri eliminate tutte quelle spiegazioni simboliche che si tentarono recentemente per questa classe di figure; chè anche dove vediamo introdotto Ἔρως in persona, destinato all'ufficio di mettere in oscillazione l'altalena, noi non scorgiamo altro che quella mescolanza dell'elemento puramente umano col divino, che è carattere peculiare dell'arte greca (Panofka « *Griechinnen und Griechen nach Antiken* », p. 6, e « *Bilder antiken Lebens* », Tav. XVIII, 2).

49. Ritorniamo alla parte più seria nella vita della donna — al momento in cui la vergine abbandona la casa paterna, per assumere il governo d'una propria casa qual legittima moglie (γαμετή, omer. κουριδίη ἄλοχος). In generale è da ammettere, che colle idee, che allora regnavano intorno al matrimonio, in rari casi soltanto il legame coniugale avesse per base l'affezione, e che invece il semplice scopo di procrear figli legittimi e continuare la propria stirpe (παιδοποιεῖσθαι γνησίως) fosse la ragione che determinava l'uomo a contrarre matrimonio. Il dorismo nelle sue aspre e rigide istituzioni aveva posto questo principio in tutta

(1) Un esempio di donna che giuoca colla palla stando ritta in piedi ci è offerto da un vaso (simile al nº 40 della fig. 198) della collezione del conte Annoni in Milano. *N. d. T.*

la sua cruda nudità, e la restante Grecia l'aveva adottato, pur mitigandolo con un più delicato senso della profonda importanza morale del matrimonio. La vita di clausura, a cui era condannata la vergine attica, togliendo ogni possibilità di rapporti tra giovani persone di diverso sesso, faceva sì che l'uomo nella scelta d'una sposa fosse assai meno guidato dall'intimo valore od anche solamente dalle esterne attrattive d'una fanciulla, che dalla ricchezza e dalla purità e dignità della famiglia. Imperocchè un cittadino attico (ἀστός) non poteva sposare che una ἀστή, la figlia di un cittadino attico; e soltanto i figli nati da un tal matrimonio erano pienamente legittimi (γνήσιοι), mentre il matrimonio con una ξένη, oppure di uno ξένος con una cittadina attica era parificato al concubinato e i figli che ne nascevano considerati dalla legge come νόθοι. È però certo che si davano eccezioni alla regola, e che si riusciva talvolta con un mezzo o coll'altro ad eludere questa legge. Le condizioni di fortuna dei futuri suoceri avevano pure naturalmente una forza non piccola nella scelta che un cittadino attico faceva della sposa. In occasione dei solenni sponsali (ἐγγύησις), che dovevano andar innanzi a qualunque legittimo connubio, avevano luogo secondo l'uso tradizionale le trattative circa alla dote (προίξ, φερνή) della sposa; imperocchè la posizione di una donna che portava una ricca dote al marito era, rimpetto al medesimo, ben diversa da quella d'una moglie povera. Sicchè non di rado avveniva che le figlie di cittadini poveri ma benemeriti della patria fossero dotate dallo stato oppure da una associazione di concittadini. Del resto, mentre nei tempi omerici lo sposo era quello che cercava di ottenere la sposa con ricchi doni (come sappiamo per es. di Ifidamante, il quale apportò cento buoi e mille capre e pecore come dono di nozze), più tardi questo rapporto si invertì di maniera, che il padre soleva dare alla figlia una dote, la quale in parte consisteva in denaro sonante, in parte era in abiti, oggetti d'ornamento e schiavi. In caso di divorzio la dote ritornava per lo più ai genitori della sposa. Quanto all'età per poter contrarre matrimonio, non esisteva una regola fissa, benchè Platone nella sua repubblica stabilisca come giusto punto il ventesimo anno per la fanciulla, e il trentesimo per l'uomo. Come tra di noi, i genitori andavano lieti di veder maritate giovani le loro figlie, mentre l'età anche piuttosto avanzata dello sposo non era d'ostacolo al trovar moglie. Così leggiamo nella Lisistrata di Aristofane (591 segg.):

Lisistrata

Ma lasciate pur da parte quello che ci riguarda. Io mi cruccio per le verginelle che invecchiano nelle case loro.

Il Provveditore

E non invecchiano anche gli uomini?

Lisistrata

Sì certo; ma quel che tu dici non è punto la stessa cosa. Poichè l'uomo tornando, anche coi capelli bianchi, trova tosto da sposare una giovane fanciulla. Ma la stagione della donna è breve, cui se essa non coglie, nessuno la vuol più sposare, e se ne sta seduta a consultare gli augurii (1).

All'accompagnamento della sposa alla casa del marito, ossia alle nozze, precedevano sacrifici offerti agli dei protettori del matrimonio (θεοὶ γαμήλιοι), segnatamente a Giove τέλειος, a Era τέλεια e ad Artemide εὔκλεια. Il bagno nuziale (λουτρὸν νυμφικόν) era la seconda cerimonia che doveva compiersi prima delle nozze così dalla sposa come dallo sposo. In Atene l'acqua pel bagno nuziale doveva secondo un uso antichissimo essere attinta alla fonte Calliroe, che ebbe mutato il suo nome in quello di Ἐννεάκρουνος dopo che da Pisistrato fu chiusa dentro una cornice artificiale. Le notizie degli antichi autori non s'accordano su questo punto, se cioè fosse un giovinetto o una fanciulla (λουτροφόρος) a cui si desse l'incarico di andare ad attingere l'acqua pel bagno nuziale. Quest'ultima opinione sarebbe confortata, tra l'altre testimonianze, dal dipinto di una vetusta idria volcense (Gerhard, « *Auserlesene griechische Vasenbilder* » III, 306). In questo dipinto vediamo alla destra la sacra fonte Calliroe (come dichiara una apposta iscrizione), la quale sgorga da una testa di leone sormontata da una specie di atrio dorico. Una fanciulla, portante in mano il solito ramo d'alloro o di mirto necessario per le lustrazioni, guarda con uno sguardo significativo l'idria che si va riempiendo dell'acqua destinata al bagno nuziale. Cinque altre fanciulle occupano il restante campo del dipinto; alcune tenendo idrie vuote sulla testa sembrano aspettare che sia venuta la loro volta di attinger l'acqua; altre al contrario son già sulle mosse per ritornarsene coi vasi riempiti. Credere con Gerhard che sia qui rappresentata una schiera di vergini raccolte per una solenne processione, sarebbe in piena contraddizione colle testimonianze scritte dell'antichità. Se si tien conto invece della numerosa popolazione di Atene, e ancora del costume ateniese di celebrare le nozze di preferenza nel mese Γαμήλιον, nel mese nuziale, apparirà naturale che in un medesimo giorno potessero celebrarsi molti matrimoni, e può quindi essere frequentemente avvenuto che più fanciulle mandate da diverse coppie di sposi si incontrassero alla fonte. Una scena cosiffatta ha appunto voluto presentarci il pittore.

---

(1) Trad. del Capellina.

Nel giorno delle nozze, dunque, dopo un banchetto nuziale che si dava nella casa della sposa (θοίνη γαμική), e al quale, contro il solito, prendevano parte anche donne, sull'imbrunire lo sposo conduceva sopra un carro (ἐφ' ἁμάξης) la sposa vestita a festa dalla casa de' suoceri, adorna in quel giorno di serti e di fronde, alla propria casa. Sul carro la sposa aveva il suo posto tra lo sposo e il paraninfo (παράνυμφος, πάροχος), ch'era un amico intimo o un parente dello sposo. Tra il canto dell'imeneo accompagnato dal suono dei flauti, e tra i saluti di gioia di quanti s'incontravano per via, procedeva il convoglio fino alla casa dello sposo, pur essa ornata di rami fronzuti. La madre della sposa seguiva colle fiaccole nuziali, ch'erano state accese al suo focolare, il carro degli sposi; imperocchè vigeva come antico uso che la madre accompagnasse la figlia colla fiaccola fino alla sua nuova dimora. Alla porta dello sposo stava la madre di questo aspettando con fiaccole accese la giovane coppia. Se il banchetto nuziale non era stato prima dato in casa della sposa, si radunava ora qui la società a lieto convito, durante il quale, con simbolico accenno alla desiderata fecondità del connubio, si distribuivano focacce di sesamo (πέμματα); e la medesima significazione aveva la mela cotogna, che, secondo una legge soloniana, dovevasi mangiar dalla sposa. Finito il banchetto gli sposi si ritiravano nel talamo, e là primamente la sposa si svelava agli occhi dello sposo. Dinanzi alla porta del talamo si intonavano intanto epitalami, dei quali ci ha lasciato un saggio così leggiadro Teocrito nel suo epitalamio di Elena. Eccone il principio e la fine:

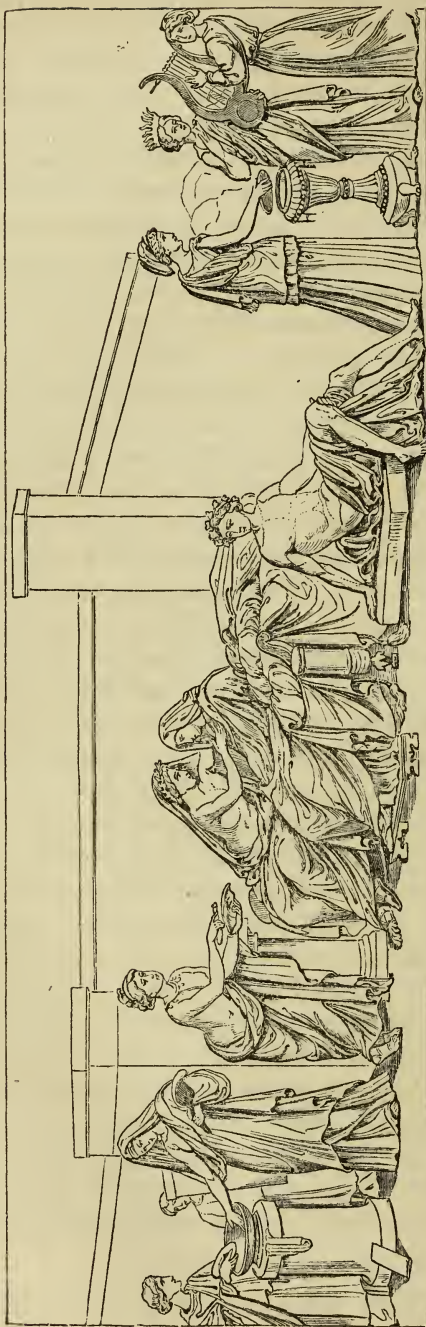
Dodici a Sparta donzellette vaghe,
Il fior della cittade, ed ornamento
Delle Spartane vergini, di molli
Giacinti inghirlandate in la magione
Del biondo Menelao si uniro, e innanzi
Al talamo di lui, che di novello
Era dipinto, incominciaro un ballo:
. . . .
Cantavan dunque in un tenore, e tutte
Carolando facean con alte grida
Al nome d'Imeneo sonar la casa.
. . . .
Dormite, o cari, e in petto
L'uno dell'altro ispiri
Ognor caldi desiri
E dolce mutuo affetto:
Ma vi rammenti intanto
Di risvegliarvi alla novella aurora.
Noi torneremo allora
Che il gallo col suo canto,
Ergendo il collo adorno
Di vaghe piume, il giorno
Annunzia, che sen viene.
Di queste nozze ti rallegra, Imene (1).

(1) Trad. di Sante Bentini. Faenza 1868.

Avvertiremo da ultimo che, come da noi la vigilia delle nozze oppure il giorno successivo la giovane coppia suol ricevere i doni dei parenti e degli amici, così appo i Greci i due giorni successivi alle nozze (ἐπαύλια e ἀπαύλια) erano destinati al ricevimento dei doni nuziali. E solamente dopo passati questi giorni la sposa si mostrava senza velo.

L'arte antica ha frequentemente preso ad argomento queste scene nuziali. Ora è la toeletta d'una sposa che attira la nostra attenzione; altrove sono invece cortei nuziali, che, figurati in momenti diversi, ci presentano agli occhi quegli antichi usi nuziali. Così p. es. una serie di vasi dipinti, di stile arcaico (Gerhard, «*Auserlesene griechische Vasenbilder*», III, Tav. 310 segg.), ci mostrano bighe e quadrighe collo sposo e la sposa velata, seguiti dal paraninfo e circondati dalle parenti ed amiche della sposa, le quali portano il corredo in canestri che tengono sul capo. Ermete, la guida e l'araldo divino, precede la comitiva rivolgendosi a guardarla. Sopra un altro vaso (Panofka, «*Bilder antiken Lebens*» Tav. XI, 3) lo sposo coronato conducendo la sposa velata s'avanza a piedi verso la sua casa, sulla porta della quale sta la νυμφεύτρια con ardenti fiaccole nuziali aspettando l'arrivo della coppia felice. Un giovane, precedendo gli sposi, accompagna colla cetra l'intonato imeneo, mentre la madre della sposa, riconoscibile al suo matronale abbigliamento, tenendo la fiaccola in mano chiude il convoglio. Fra tutte l'altre però, noi richiamiamo l'attenzione speciale del lettore sulla scena di nozze che ci è conservata in quel magnifico affresco alto quattro piedi e lungo 8 ½, che è conosciuto col nome di « Nozze Aldobrandine » (fig. 232). Noi abbiamo qui dinanzi agli occhi tre scene distinte, le quali però sono messe qui sopra una medesima linea, come avviene in quei grandi bassorilievi, dove, trascurata la prospettiva, la scena è come compressa sopra un piano solo. Coll'interrompere il piano diritto ed unico della parete di fondo del quadro mediante due pilastri, l'artista ha voluto senza dubbio distinguere anzitutto due scene separate che avvengono in due camere della *gynaikonitis*, poi una terza scena che avviene fuori della casa. Sono tre momenti che precedono, nell'interno e fuori dell'abitazione della sposa, l'avviarsi del corteo nuziale. Ciò posto, consideriamo dapprima il quadro mezzano. In una camera della *gynaikonitis*, sopra un letto coperto di soffici cuscini e coperte e sostenuto da colonnini notevoli per grazia e leggiadria di lavoro, sta seduta la sposa, chiusa in modesto velo (1), col corpo semirovesciato all'indietro. Accanto a lei sta Πειθώ, la dea della persuasione; imperocchè la

(1) Cfr. la statuetta riprodotta alla fig. 218.

Fig. 232.

corona che circonda il capo di questa figura, e il peplo a ricche pieghe che dalla testa le scende sul dorso non coprendo il corpo che a metà, fanno credere che l'artista abbia dipinto sotto la figura di questa Grazia la sollecitatrice della sposa, quella che intercede a favore dello sposo. Ella ha fatto passare il braccio sinistro dietro al collo della fanciulla guardante vergognosa avanti a sè, e par che con dolci parole le ispiri coraggio e fiducia. Alla loro sinistra, appoggiata in grazioso atteggiamento a un tronco di colonna, sta una terza figura di donna, della quale il peplo cascante e non sostenuto che da un nastro intorno al collo lascia scoperte le belle linee del petto. Ella tiene lo sguardo rivolto alla sposa, quasi in aspettazione dell'esito delle lusinghiere parole di *Peitho*, e nello stesso tempo fa stillare da un *alabastron* in una coppa di conchiglia l'olio odoroso, quasi preparandosi ad aspergere di grazia la sposa dopo il bagno. Se in quell'altra figura abbiamo riconosciuto *Peitho*, è ben naturale la supposizione che questa seconda sia l'altra ancella di Afrodite, Χάρις, la quale secondo il mito faceva bagnare nel sacro bosco a Pafo la sua signora e la ungeva poi

d'olio ambrosio. Col pilastro che sta dietro a *Charis* l'artista volle separare questa camera da quella che sta alla sinistra, e che noi ora veniamo a considerare. Qui vediamo un gran bacino pieno d'acqua sostenuto da un piedestallo in forma di colonna. Forse è l'acqua che la fanciulla lì accanto andò ad attingere alla fonte Calliroe pel λουτρὸν νυμφικόν, e colla quale la sposa soleva lavarsi prima di abbandonare la casa paterna (cfr. p. 207). Lo sguardo della fanciulla riposa quasi in atto d'interrogazione sopra un'altra figura d'aspetto matronale, che avanzandosi dall'altra parte s'avvicina al bacino e immerge la punta delle dita nell'acqua per sentirne la temperatura. Il suo nobile aspetto, l'abito sacerdotale e lo strumento in forma di foglia che tiene in mano, e che è forse da spiegare come uno strumento di lustrazioni, ci fanno supporre che l'artista abbia voluto rappresentare in questa figura Era *Teleia*, la dea protettrice delle nozze, la quale esamina e benedice il bagno nuziale. Difficile a spiegare è la terza figura che si vede nel fondo della camera con una gran tavola tra le braccia. Forse questa tavola contiene, come vorrebbe Böttiger (« *Die aldobrandinische Hochzeit* » p. 106) l'oroscopo tirato per le nozze. Volgiamo da ultimo uno sguardo alla terza scena che sta alla destra dello spettatore e che è figurata dinanzi all'ingresso della casa della sposa. Sulla soglia siede lo sposo coronato di pampini, e par che tenda l'orecchio aspettando impaziente che finiscano le cerimonie che si compiono dentro la casa. Dinanzi a lui, sullo spianato che fronteggia la casa, vediamo un gruppo di tre fanciulle, l'una delle quali pare stia sacrificando da una *patera* sopra un altare portatile, mentre le altre due intonano il canto di nozze accompagnandosi colla cetra.

Il più deciso contrapposto al severo costume fin qui descritto delle cittadine onorevoli ci è offerto dalla società greca nelle sue etére. Colla vita raffinata e colla cresciuta sete dei piaceri nacque quella demoralizzazione d'una parte del sesso femminile, che pur troppo vediamo rinnovarsi nella stessa guisa in alcuni stati moderni infettando tutte le classi della società. Noi non parliamo qui di quella feccia del sesso femminile che nei servigi di Afrodite Πάνδημος stava ad appagare le voglie delle infime classi del popolo; noi parliamo di quelle donne alle quali le grazie naturali del corpo associate all'intelligenza, allo spirito e alla scaltrezza poterono procacciare una posizione elevata nella società. Ciò che la pudica vergine e la onesta moglie, nella loro educazione e nella lor vita di clausura, non potevano mai ottenere, vale a dire, quel fino tatto del mondo e quella cultura che si acquista mediante i socievoli rapporti e conversari, ciò seppe appropriarsi in sommo grado la etéra in forza appunto d'un metodo di vita che eliminava ogni impacciante riguardo; e seppe così molte volte incatenare a sè, non solamente il gio-

vane, ma anche l'uomo maturo con vincoli più forti dei santi vincoli della sposa. L'indole sensuale dei Greci favoriva essenzialmente rapporti di questo genere, ai quali le leggi non opponevano limite o freno di sorta; epperò l'etéra non temeva punto la luce del giorno. Senza impacci o disturbi essa poteva insinuarsi nella confidenza degli uomini nascondendo una bassa sete di guadagno sotto la maschera dell'amore disinteressato. Solamente la casa dell'uomo ammogliato essa non poteva profanare col suo alito. — Ma lasciamo cadere un velo sopra questa condizione di cose; la storia di tutti i popoli civili è anche troppo macchiata da simili vergogne. Il gran potere (in questo caso benefico) che Aspasia seppe esercitare sulle azioni di uno dei più grandi uomini di stato del mondo antico, è un fatto che si ripete, e anche troppo spesso, con dannosa efficacia nella *chronique scandaleuse* di tutti i tempi.

50. Prima di lasciar la casa e passare allo studio della vita greca in pubblico, vogliamo gettare ancora uno sguardo su quella parte della vita domestica che si riferisce all'educazione dei figli, e veder la donna, fatta madre, attendere all'allevamento dei fanciulli, e il fanciullo fare della casa paterna il chiassoso teatro dei suoi lieti giuochi infantili. Cominciamo coi primi giorni della vita del bambino. Dopo il primo bagno il neonato era avvolto in fascie e in pannolini (σπάργανα) — non così a Sparta, però, dove il sistema dominante d'educazione, che si proponeva come principale scopo d'indurire i corpi alle fatiche, sdegnava quel più delicato costume. Al quinto o al settimo giorno avveniva la consacrazione purificante del bambino; una cerimonia consistente in ciò, che la levatrice col bimbo sulle braccia faceva parecchi giri intorno all'altare domestico, sul quale ardeva il fuoco; e di qui si chiamava quel giorno δρομιάμφιον ἦμαρ, e la cerimonia stessa si diceva la festa dei giri, ἀμφιδρόμια. Un banchetto riuniva in quel giorno i membri della famiglia nella casa, alle porte della quale solevasi appendere una corona d'olivo se era nato un maschio, della lana se era nata una femmina. Teneva dietro, al decimo giorno, la festa dell'imposizione del nome, la δεκάτη, colla quale cerimonia il fanciullo era insieme riconosciuto dal padre come legittimo. Il nome soleva essere scelto d'accordo dai genitori, e si conformava per lo più a quello degli avi, oppure era foggiato sul nome d'una divinità o d'un attributo di divinità, alla protezione della quale si voleva con ciò raccomandato in modo speciale il fanciullo. Al conferimento del nome teneva dietro un sacrificio, che si offriva principalmente alla dea della nascita Era Ilitia, ed un banchetto al quale prendevan parte parenti ed amici di casa, e in occasion del quale si regalavano al neonato giocattoli di metallo o d'argilla, e alla madre

vasi dipinti. La culla antica consisteva in un vaglio di forma schiacciata (λίκνον), come è quella che noi troviamo in un bassorilievo d'una terracotta nel Museo Britannico, e nella quale è il piccolo Dioniso portato da un Satiro agitante il tirso e da una baccante agitante la fiaccola. Diversa è la cuna della fig. 233 (da un vaso dipinto) dov'è un bimbo che dal petaso si riconosce pel piccolo Ermete. Questa cuna è pure di vimini intrecciati ma ha la forma d'una scarpa ed offre insieme il vantaggio d'esser facilmente trasportabile per mezzo di maniglie, e d'esser facilmente posta in oscillazione quando sia sospesa per mezzo di corde. Culle simili alle nostre non appartengono che ad un periodo seriore. Era già costume generale nell'antichità di far addormentare i bambini colla ninna nanna (βαυκαλήματα, καταβαυκαλήσεις) o col cullarli. Quanto al nutrimento dei bambini, era già dei tempi omerici l'uso di far compire da una balia (τίτθη) i doveri materni, uso che divenne poi comunissimo negli stati jonici; gli Ateniesi più ricchi affidavano i loro bambini a balie spartane, come a quelle che si distinguevano per robustezza e vigore. Quando il fanciullo era slattato, subentrava nel luogo della balia la nutrice (ἡ τροφός), la quale nutriva il fanciullo con delle pappe, per lo più fatte di miele, e assumeva la cura di lui in società colla madre.

Fig. 233.

Anche allora, come tra noi, il sonaglio (πλατάγη), di cui si attribuiva l'invenzione ad Archita, era il primo balocco dei fanciulli, al quale succedevano, pei fanciulli via via più cresciuti, giocattoli e gingilli d'ogni maniera, quali fabbricati dagli stessi fanciulli, quali comperati sul mercato. V'erano bamboli e fantoccini d'argilla dipinta (κόραι, κοροπλόθοι, κοροπλάσται), o figurine d'animali, come tartarughe, lepri, anitre, bertuccie coi loro piccini in braccio; e nell'interno (chè erano cave) contenevano pietruzze crepitanti; la qual circostanza congiunta col fatto, che siffatte figurine si trovano spesso nelle tombe di fanciulli, dimostra che sono appunto balocchi infantili. C'erano ancora carretti di legno, come quello che in un vaso dipinto (Panofka, *Bilder antiken Lebens*, Tav. I, 3) vediamo in mano d'un fanciulletto, che con una focaccia cerca di attirare a se un cane; poi case e navi di cuoio, e tutti quei ninnoli fatti dagli stessi fanciulli, che nell'inventarne sogliono mostrare un così gran talento. Fino al sesto anno crescevano così fanciulli e fanciulle insieme sotto la custodia delle donne; da quel punto però la educazione dei due sessi non era più comune; pel fanciullo cominciava il tempo della vera educazione (παιδεία) fuori di casa, mentre la fanciulla continuava nella casa a ricevere sotto la guida femmi-

nile una educazione, che, per verità, giudicata secondo le nostre idee era estremamente limitata. Tra gli schiavi di casa si sceglieva un uomo attempato e degno di fiducia come accompagnatore del fanciullo (παιδαγωγός). Ben inteso che non si esigeva punto in un pedagogo quella cultura superiore che noi oggi richiediamo in un educatore; il pedagogo antico non era che un servitore fedele, il quale doveva accompagnare il giovinetto affidato alla sua custodia quando questi uscisse di casa, segnatamente quando andava alla scuola o ne tornava. Oltre a questo non incumbeva al pedagogo altro ufficio che di ammaestrare il fanciullo in certe regole del decoro (εὐκοσμία); il giovinetto doveva a cagion d'esempio imparare da lui a camminare per la strada a capo chino, in segno di modestia, a cedere il passo incontrando persone maggiori di età, e a tenersi silenzioso in loro presenza; doveva parimenti apprendere dal pedagogo un contegno conveniente a tavola, il modo acconcio di portar gli abiti, ecc. Questi pedagoghi, che di solito erano i custodi dei giovanetti fino al sedicesimo anno, s'incontrano di sovente sui vasi dipinti, e pel loro vestimento con *chiton*, mantello e alti stivali a stringhe, come pel loro bastone a gruccia, e per la capigliatura e per la barba veneranda facilmente si distinguono dai loro allievi secondo il costume ateniese leggermente vestiti. Tra le opere della plastica poi vorremmo chiamare l'attenzione speciale del lettore sulla figura del pedagogo che fa parte del gruppo dei Niobidi.

L'insegnamento scolastico in Atene era dato fuori di casa da maestri privati; imperocchè nell'antichità greca non appare la scuola come istituzione dello stato, e neppure quindi si esercitava dallo stato alcuna sorveglianza dell'insegnamento o ispezione delle scuole: la sorveglianza governativa di questi istituti riguardava la sola moralità; non si estendeva alla idoneità scientifica dei maestri. Grammatica (γράμματα), musica (μουσική) e ginnastica (γυμναστική), alle quali Aristotile aggiunge ancora il disegno (γραφική) come utile per una migliore intelligenza delle opere dell'arte, erano i principali mezzi di cultura della gioventù educata nella scuola e nel ginnasio. — Sotto l'espressione γράμματα era specialmente compreso l'insegnamento del leggere, scrivere e far di conti. Per insegnar a scrivere il maestro scriveva davanti a tutti gli scolari le lettere di cui questi dovevano imitare la forma sulle loro tavolette da scrivere; il maestro, all'occasione, avrà dovuto anche guidare la mano ai fanciulli. Come materiali per scrivere servivano in primo luogo tavolette coperte da un sottile intonaco di cera (πίνακες, πινάκια, δέλτοι) sulle quali si tracciava lo scritto incidendolo con uno stilo (στύλος, γραφεῖον). Lo stilo, di metallo o d'avorio, era appuntato dal capo che serviva per iscrivere, mentre l'altra estremità era ricurva o piatta a

guisa di lisciatoio (fig. 234 *a*), per potere in qualche luogo cancellar la scrittura, uguagliando di nuovo la superficie della cera. Quel lisciatoio della fig. 234 *b*, che alla sua parte larga aveva forse circa l'intera larghezza d'una tavoletta, serviva probabilmente per ripianare ad un tratto tutta la superficie di cera. Parecchie tavolette incerate potevano essere riunite insieme a guisa di un libro, e formare così quei πολύπτυχοι δέλτοι, dei quali abbiamo sotto gli occhi un esempio nella fig. 234 *c*. Le tavolette incerate non erano usate solamente nella scuola, ma servivano anche nella vita comune per scriver lettere, prender note ed appunti.

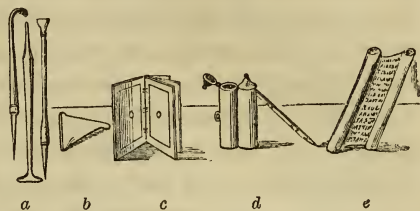



Fig. 234

In un grazioso affresco di Pompei (Museo Borbonico, vol. VI, tav. 35) vedesi una siffatta tavoletta doppia (δέλτιον δίπτυχον) in mano di una giovine fanciulla, la quale, quasi pensando a ciò che deve dir nella lettera, tien lo stilo appuntato al mento; dietro a lei sta la nutrice, che guardando curiosamente tenta di leggere da di sopra le spalle della scrivente la lettera amorosa. Oltre a questa tavoletta però era in uso, già prima di Erodoto, la carta (βίβλος) fatta col *libro* [parte più interna e liscia della corteccia, tra la scorza e l'alburno] del papiro egiziano. Per fabbricare questa carta si fendeva lo stelo del papiro, lungo da tre a quattro piedi, nel senso della lunghezza; se ne toglieva la scorza esterna, poi si staccavano via via con uno spillo le striscie, che a guisa di membrane sovrapposte le une alle altre in venti strati (*philurae*) circa circondano il midollo del tronco, e quindi si intrecciavano queste striscie a guisa di inferriata; inumidita poi con acqua di colla e compressa, questa testura acquistava finalmente la consistenza necessaria per l'uso a cui era destinata. Gli strati di libro più interni erano i più acconci per la fabbricazione della carta da scrivere, mentre cogli strati più esterni non si fabbricava che carta da involtare (*emporetica*), e della scorza si facevano corde. A seconda della diversa sua finezza la carta ebbe diversi appellativi, e si chiamava dapprima, secondo i diversi luoghi delle fabbriche nell'Egitto (dove fino nei più tardi tempi romani si mantenne il mercato principale della carta), *charta Aegyptiaca*, *Niliaca*, *Saitica*, *Taneotica*; più tardi, nell'epoca imperiale, dai nomi di imperatori e imperatrici, *charta regia* (βασιλική), *Augusta*, *Liviana*, *Fanniana*, *Claudia*, *Cornelia*. — Almeno tanto antico quanto l'uso del papiro era l'uso di pelli (διφθέραι) come materiale da scrivere. Gli Jonî avrebbero fin dai tempi più antichi, secondo il racconto di Erodoto, ado-

perato per quell'uso pelli di capra e di pecora. La manipolazione più fina di queste pelli però sarebbe una scoperta fatta solamente sotto Eumene II (197-159 A. C.) in Pergamo, onde il nome di pergamena (περγαμήνη). Nei fogli di papiro si scriveva sopra una faccia sola; nei fogli di pergamena sopra ambedue le faccie; questi ultimi erano poi avvolti intorno a bastoni (fig. 234 *e*) e custoditi in casse cilindriche; e perchè fossero più alla mano quando se n'aveva bisogno, e fosse facilitata la scelta tra parecchi rotoli conservati in una sola cassa, all'estremità superiore del rotolo era attaccata una striscia di pergamena (σίλλυβος) portante il titolo del libro (cfr. § 102). Sopra un affresco di Ercolano vediamo Clio che tiene accanto a sè in terra una di queste custodie, da chiudersi con un coperchio e contenente rotoli scritti (κύλινδροι — fig. 235); nella mano sinistra, che è sollevata, la musa tiene un rotolo semisvolto sul quale si leggono le parole ΚΛΕΙΩ. ΙϹΤΟΡΙΑΝ (« Clio insegna la storia »).

Fig. 235.

— L'inchiostro (τὸ μέλαν) era preparato con una materia colorante nera, e conservato in un calamaio (μελανδόχον oppure πύξις) di metallo munito di coperchio, che, come si vede da quello della fig. 234 *d*, poteva essere assicurato alla cintura mediante un anello. I calamai doppi, che più volte incontriamo sui monumenti, erano probabilmente destinati a contenere inchiostro nero e rosso, del quale ultimo si faceva uso sovente. Per scrivere sopra papiro o pergamena serviva la canna (κάλαμος, *calamus*, *harundo, fistula* — fig. 234 *d*) menfitica, o gnidia o anaitica, che, come le nostre penne, era in cima appuntata e fessa. Come si disse già sopra, era costume generale degli adulti di scrivere stando sdraiati sulla κλίνη e adoperando la gamba sinistra piegata come appoggio pel foglio; oppure seduti sopra basse seggiole e adoperando i ginocchi come sostegno degli utensili per scrivere. In questa posizione di sedente vediamo sopra un vaso (Panofka, *Bilder antiken Lebens*, tav. I, fig. 11) un efebo che legge un rotolo scritto; e questa posizione era probabilmente quella dei fanciulli che sedevano nella scuola sopra banchi a gradinata (βάθρα). — Compiuto il primo insegnamento elementare, il fanciullo era istruito nelle opere dei poeti nazionali, segnatamente nei canti omerici; chè col fare imparare a memoria e declamare questi canti i Greci tenevan desto e vivo nei giovani petti non solamente una entusiastica ammirazione dei caratteri descritti in quei poemi, ma ancora il sentimento nazionale.

51. L'insegnamento della musica era la seconda parte della educazione comune, la quale i Greci designavano col nome di ἐγκύκλιος παιδεία. La musica però non era di regola coltivata come un futuro mezzo

di guadagno, nè colla mira di arrivare alla *virtuosità* nel suonare questo o quello strumento, ma piuttosto come un mezzo di cultura dello spirito e del sentimento; e sotto questo riguardo l'imparare a suonare un istrumento musicale, segnatamente uno strumento a corda, costituiva uno degli oggetti principali dell'educazione scolastica. Questo sentimento per la musica che si eccitava nella gioventù fin dalla scuola accompagnava poi il giovane nella sua vita in pubblico. Nei lieti esercizi della palestra, negli agoni delle grandi feste elleniche, nella severità delle cerimonie religiose, nelle rappresentazioni sceniche, negli allegri banchetti e perfino nel furor della mischia la musica era l'elemento vivificante e rallegrante. Certo sarebbe un oltrepassare i confini che ci siamo imposti, se volessimo particolarmente discorrere dello svolgimento della musica teoretica, dei diversi *modi* che le diverse stirpi greche svolsero conformi al carattere di ciascuna, come dei rapporti della musica colle arti sorelle della poesia e della orchestica o danza; sarebbe parimenti fuor di luogo il trattare qui della musica vocale (μέλος), che dividevasi in monodia, o canto a solo, e in canto corale. Noi non dovremo occuparci che della parte strumentale, la quale si designava col nome generale di κροῦσις; anzi in questo stesso campo solamente di quelle forme di strumenti antichi che sono arrivate fino a noi per mezzo delle testimonianze monumentali. E qui dobbiamo premettere l'avvertenza, che si chiamava κιθαριστική oppure ψιλὴ κιθάρισις la musica strumentale con istrumenti a corda; κιθαρῳδική la musica vocale con accompagnamento di strumenti a corda; αὐλητική oppure ψιλὴ αὔλησις la musica strumentale con istrumenti a fiato; αὐλῳδική l'unione di questa col canto. Considereremo prima gli strumenti a corda, poi gli strumenti a fiato, toccando in aggiunta di un certo numero di strumenti rumorosi, che servivano specialmente alla musica orgiastica.

a) Quanto agli strumenti a corda dobbiamo in generale premettere, che l'antichità greca non conosceva strumenti ad arco o a corde fregate. In tutti gli strumenti a corda le corde erano distese le une accanto alle altre ad eguale altezza sopra il corpo armonico, e un ponticello basso e dritto (ὑπολύριον, μάγας o μαγάδιον) non serviva ad altro che a tener le corde (le quali erano fissate in alto al giogo [ζυγόν o ζύγωμα] per mezzo dei pironi o piroli [κόλλοπες o κόλλαβοι], e alla parte inferiore nella o sulla cassa per mezzo della cordiera) tanto lontane dal corpo, che non l'avessero a toccare nelle loro vibrazioni. Soltanto un ponticello che sia arcuato al suo orlo superiore, e tenga così le corde a diversa altezza, rende possibile l'uso dell'archetto. Per gli strumenti invece, che, a guisa delle nostre chitarre, hanno tutte le corde a una medesima altezza, è necessario per suonarli l'uso delle dita, e colle dita

perciò erano nell'antichità suonati gli strumenti a corda. Però usavano spesso in luogo delle dita o oltre alle dita, una piccola penna diritta o curva, di legno o di avorio o di metallo, che chiamavano πλῆκτρον, e colla quale chi suonava batteva le corde. Si potevano battere le corde o colle sole dita o col solo plettro, o colle une e coll'altro insieme. Il plettro, di cui fig. 237 *c*, *e*, *g* mostrano la forma e il modo d'adoperarlo, era tenuto sempre dalla mano destra, e per comodo di chi suonava era fissato a un lungo nastro (fig. 237 *g*). Gli strumenti a corda, specialmente i maggiori, sui quali si doveva suonare con ambedue le mani contemporaneamente, ossia col plettro nella destra e colle dita della sinistra (cfr. fig. 237 *c* ed *e*), erano tenuti semisospesi per mezzo di una tracolla, mentre quegli altri strumenti, che si suonavano solamente colle dita della mano destra o col plettro, potevano anche riposare senz'altro sostegno sul braccio sinistro (1). Questa tracolla, che per mezzo di anelli era attaccata alla superficie anteriore e alla posteriore della cassa, si riconosce nel modo più evidente nella statua d'Apollo del museo Pio Clementino, che rappresenta il dio nel costume di citaredo cantante sulla cetra (Müller, « Monumenti », parte I, N. 141, *a*; cfr. una statua d'Apollo della stessa collezione, ibid. parte II, N. 132). È bensì vero che nelle pitture dei vasi i pittori hanno quasi sempre omessa questa tracolla nella figure di citaredi; ma basta uno sguardo allo strumento sospeso quasi nell'aria e alla posizione delle braccia e delle mani di chi suona per persuaderci della necessità di quel sostegno.

Se noi ora consideriamo la gran quantità delle diverse forme di strumenti a corda che le figure ci presentano, e d'altra parte le numerose denominazioni colle quali appo gli antichi scrittori sono distinti gli strumenti secondo il numero delle corde e il modo di costruzione, ritorna qui quella impossibilità di trovar in ciascun caso nei monumenti i giusti esempi che corrispondano ai nomi tecnici; imperocchè da una parte gli scrittori troppo poco insistono sulle forme degli strumenti musicali, e gli artisti da parte loro si sono certamente permessi, nel rappresentarli sui monumenti, qualche licenza e inesattezza, specialmente per ciò che riguarda il numero delle corde. Noi pertanto nel confronto delle testimonianze scritte colle figurate siamo costretti a non tener conto del numero delle corde come d'un carattere distintivo dei diversi strumenti; e dobbiamo invece considerare come unico carattere decisivo le diverse maniere di costruzione della cassa, quali ci sono offerte nelle rappresentazioni figurate. Che poi gli artisti, come vogliono

---

(1) E così sono da intendere le parole dell'inno a Ermete, v. 432 e 510, ἐπωλένιον κιθαρίζων.

alcuni, siensi a bella posta nelle loro rappresentazioni discostati dalle forme reali e comuni, è cosa neppur pensabile. E a chi volesse far rimprovero ai medesimi, perchè negli strumenti figurati abbiano inesattamente dato il numero delle corde e la posizione delle cavicchie, si può rispondere che in generale nella plastica una copia troppo fedele della realtà ripugnava al senso artistico dei Greci, e che trattando poi oggetti accessori l'artista non soleva far più che, direi quasi, accennarli. Neppure ci deve far meraviglia o ispirar sospetti la ricca ornamentazione che hanno quasi sempre sui monumenti gli strumenti a corda, dappoichè è un fatto che si ripete per ogni sorta di utensili ed oggetti.

Tre sono le forme fondamentali, alle quali si possono ricondurre gli strumenti a corda figurati nei monumenti: la lira, la cetra e l'arpa. Può introdurci nella considerazione di queste tre forme un interessante vaso dipinto dell'antica Pinacoteca di Monaco (N° 805), dove sono rappresentate in tre gruppi distinti le muse; il gruppo di mezzo rappresenta Polinnia, Calliope ed Erato suonanti in concerto sui tre accennati strumenti, la lira, la cetra e il τρίγωνον (fig. 236). L'invenzione della lira (λύρα) si connette con quella leggenda che narra come Ermete abbia pel primo teso le corde sul guscio d'una tartaruga. Il guscio ovale del dorso della tartaruga formava dunque la cassa o corpo armonico, sugli orli del quale erano tese le corde; noi dobbiamo forse rappresentarci il tipo primitivo di questa lira nella stessa forma di certi gusci, su cui sono tese le corde, oggi ancora in uso presso alcune popolazioni del Mar Pacifico. La memoria però di questa primitiva forma della lira non ci è conservata che nella leggenda mitica; le testimonianze, così scritte come monumentali, conoscono già tutte la lira perfezionata. Mentre in quell'antichissima forma della lira si era adoperato il solo guscio del dorso della tartaruga, più tardi si usò l'intero e unito guscio del dorso e del ventre come cassa chiusa; nelle aperture naturali di questa corazza, per le quali passavano le gambe anteriori dell'animale, si fissarono le radici delle corna ripiegate della capra, e queste corna erano verso la cima congiunte per mezzo del giogo. Sopra questa armatura erano poi tese le corde (le quali dunque avevano qui

Fig. 236.

una lunghezza più che doppia di quelle della lira mitica), nel modo seguente: sul guscio del ventre, come l'unica parte che fosse piatta e sulla quale si potessero quindi tendere corde, si fissava un ponticello; e le corde, ch'erano fermate alquanto in giù dentro la cassa per mezzo di nodi, passavano sul ponticello e correvano fino al giogo dove o erano semplicemente avvolte intorno al medesimo, oppure erano tenute tesė per mezzo di cavicchie. Per maggior chiarezza abbiamo riprodotto, fig. 237 *a*, *b*, *c*, *d*, *e*, alcuni esempi di lire, tra le quali quella specialmente ch'è segnata *c* ci mostra la cassa formata col guscio completo della tartaruga. I bracci (πήχεις) in *c*, *d*, *e* sono di corna di capra, che, come vedremo più innanzi nella descrizione delle armi, s'usavano anche per fabbricare archi. Nelle lire *a* e *b* i bracci sono invece di legno. Oscura è nella lira *e* la costruzione della cassa, che mostra nel suo mezzo una grande apertura circolare; ed altrettanto incerta è la classificazione dello strumento a corda riprodotto in *f*. — Assai affine alla lira, nel suo

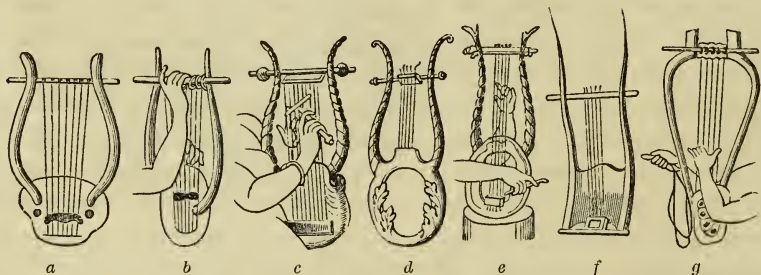



Fig. 237.

modo di costruzione, è lo strumento fig. 237 *g*. Dalla cassa, ch'è fatta d'un piccolo guscio di tartaruga, escono e s'innalzano in direzione divergente due bracci di legno, che verso la loro cima, là dove il giogo li congiunge, piegano l'uno verso l'altro. Siccome noi incontriamo, sopra vasi dipinti, questa forma particolare di lira specialmente in mano di Alceo e di Saffo, così ci accostiamo volentieri all'opinione di quegli archeologi, che vogliono intendere questa forma di lira col nome di *barbiton* (βάρβιτον, βαρύμιτον), cioè di quello strumento dai toni gravi, che Terpandro avrebbe introdotto dalla Lidia nella Grecia.

Al genere delle lire appartenevano fors'anche la πηκτίς e la μαγάδις, parimenti originarie della Lidia. Quei due nomi però sono adoperati dagli scrittori greci ora per indicare un solo e medesimo strumento, ora per due strumenti diversi. Vuolsi che Saffo siasi per la prima in Grecia servita della πηκτίς, che più tardi sarebbe stata introdotta in Sicilia e adottata specialmente nei misteri. Della *magadis* dicesi che fosse uno dei più perfetti strumenti a corda. Vuolsi che essa abbracciasse due

ottave piene, e che, nel suonarla, la mano sinistra producesse i suoni più bassi, mentre la destra toccava le corde dei corrispondenti suoni dell'ottava superiore. Ancora più perfezionato era l'ἐπιγόνειον, che aveva il suo nome dallo inventore Epigono. Aveva quaranta corde, che probabilmente correvan doppie sullo strumento (ossia in due serie), dunque precisamente un numero di corde doppio di quelle della *magadis*. La *magadis* e l'*epigoneion* erano suonati con ambedue le mani, senza uso del plettro. Però nè l'uno nè l'altro di questi strumenti si trova figurato sui monumenti; abbiamo bensì quella gran lira a quindici corde, che vediamo in un marmoreo bassorilievo d'una tomba a Crissa (Stackelberg, « *Tombe dei Greci* » Tav. II), posta innanzi a un agonoteta (ordinatore, giudice dei certami) seduto, e che appartiene ad ogni modo al genere di questi ultimi maggiori strumenti a corda.

La seconda classe degli strumenti a corda, che così per la forma come pei materiali si distingue essenzialmente dalla lira, noi designiamo col nome di cetra (κιθάρα), lo strumento trovato da Apollo e proprio κατ'ἐξοχήν del citaredo. In luogo della cassa armonica formata del guscio di tartaruga e dei bracci di corno o di massicci bastoni di legno, che abbiam visto usati per la lira, vediamo nella cetra una cassa costruita in modo affatto diverso. Essa è fatta di sottili lamine di legno o di metallo o di avorio; è per lo più di forma quadrata, non di rado però anche semi-ovale, e, per accrescimento della risonanza, è prolungata in due bracci parimenti cavi, i quali, alla base almeno, hanno la stessa grossezza della cassa. Quest'ultima era più o meno grande, e i due bracci più o meno discosti l'un dall'altro e più o meno lunghi sia secondo il maggiore o minor numero di corde che si volevano applicare, sia secondo la maggiore o minor forza armonica che si voleva dare allo strumento, come infine secondo il gusto e l'abilità artistica del fabbricatore (λυροποιός), la quale appunto nell'ornamentazione di questa forma di strumenti a corda trovava il più libero campo per manifestarsi e svolgersi. La forza della cassa armonica sarà stata presso a poco paragonabile a quella delle nostre chitarre. Delle molte e varie forme sotto le quali appare la cetra nei monumenti abbiamo fatto una piccola scelta, fig. 238, *a*, *b*, *c*, *d*, *e*. Esse sono in parte, e anzitutto la forma *c*, perfettamente uguali alla cetra che oggi ancora si usa nella Germania Meridonale. Tutte queste forme hanno in sè qualche cosa di elegante ed aggradevole; ma merita poi d'essere specialmente osservata la cetra di lusso *d*, nella quale noi dobbiamo riconoscere senza dubbio un esempio di quelle cetre quali spesso si fabbricavano di metallo e d'avorio. Questa differenza tra la lira e la cetra, fondata sulla differente costruzione della cassa,

quale si manifesta dall'esame dei monumenti, non si trova espressa nei greci scrittori. Che però anche l'antichità ammettesse caratteri distintivi per questi due generi di strumenti a corda, risulta chiaramente dalle testimonianze scritte, ed è poi confermato in modo particolare da quella pittura d'un vaso che abbiamo riprodotta nella fig. 236, dove vediamo quelle tre muse come rappresentanti delle tre forme principali di strumenti a corda. La costruzione più artificiosa della cetra è inoltre per noi un forte argomento per credere, che l'invenzione della medesima risalga a un tempo meno antico che non quella della lira, nella quale l'unione di un guscio di tartaruga con corna di capra accenna a uno stadio primitivo della tecnica. Pare che la patria della lira sia stata la Tracia; è là che si dicevano sorti come maestri nel suono della lira Orfeo, Museo e Tamiri; di là essa venne alla Grecia; e venne, per fermo, insieme col culto orgiastico di Dioniso, pel quale, come appare dai monumenti, era particolarmente in uso quello strumento. Entrata

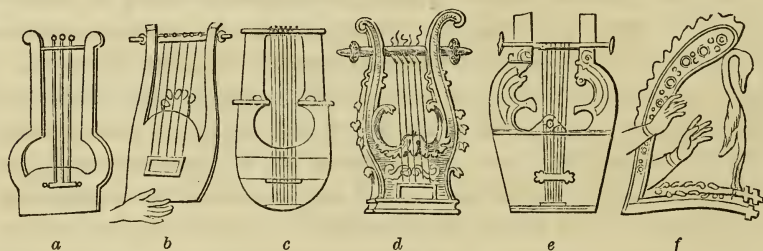



Fig. 238.

nella Grecia, la lira costituì il punto di partenza nell'educazione musicale della gioventù, e ad essa nella vita comune, e specialmente nei lieti conviti, fu data (come al flauto tra gli strumenti a fiato) la preferenza su tutti gli altri strumenti a corda. La cetra all'incontro, che par venuta alla Grecia dall'Asia per la Ionia, usavasi nelle gare musicali, nei sacrifici, nelle processioni, come, fra gli altri esempi, è provato dalla sacra processione panatenaica sul fregio del Partenone; e i suonatori di cetra appaiono sempre in queste solenni circostanze nel costume dei citaredi, dignitoso e conveniente alla gravità dell'azione, ossia coronati e in lunghi e ricchi abiti festivi. — Non pare che appo i Greci esistesse una differenza essenziale tra la cetra e quello strumento a corda che essi chiamavano φόρμιγξ, dappoichè in Omero sono usate come equivalenti le espressioni φόρμιγγι κιθαρίζειν e φορμίζειν sulla κίθαρις. La dichiarazione, che Esichio dà della φόρμιγξ come d'una κίθαρις che si porta sulle spalle per mezzo d'una fascia (φόρμιγξ. ἡ τοῖς ὤμοις φερομένη κίθαρις), è decisamente infelice. Se in tempo antico esisteva una differenza tra i due strumenti, questa non poteva consistere che o nel

modo di costruzione o nella incordatura, non già nella tracolla, la quale doveva certamente usarsi per tutte le forme di cetra.

Come terza classe degli strumenti a corda noi designiamo quella forma, attestata dai monumenti e molto simile alla nostra arpa, che dagli archeologi è comunemente contraddistinta col nome di τρίγωνον. Come già indica il nome, questo strumento, originario della Siria o della Frigia, era di forma triangolare. Noi siamo quindi nel nostro diritto se a quell'arpa triangolare che è nelle mani d'una delle tre muse (fig. 236), e a quell'altra della fig. 238 *f*, tolta parimenti da un vaso, applichiamo il nome di τρίγωνον — o forse anche di σαμβύκη, che è uno strumento definito da Suida: εἶδος κιθάρας τριγώνου. Come nella nostra arpa, la cassa armonica è il lato del *trigonon* rivolto dalla parte del suonatore; ma per contrario, mentre nella nostra arpa la base larga della cassa riposa sul suolo, nel *trigonon* era invece rivolta all'insù. Le corde erano fissate sulla cassa per mezzo di bottoncini, e di là tese e avvolte intorno a quel braccio dello strumento che riposava sulle ginocchia del suonatore (e che faceva dunque l'ufficio di giogo) in direzione parallela al terzo braccio. Dal confronto del *trigonon* fig. 238 *f* con altre figure simili parrebbe quasi che questo giogo fosse doppio, così da potervi tendere una doppia serie di corde — nè mancano nell'antichità altri esempi, come sarebbe il già citato *epigoneion*, di strumenti a doppia serie di corde. Il terzo lato dell'arpa o poteva essere un semplice bastone che univa la cassa col giogo, oppure era lavorato con intagli e aveva la figura di qualche animale (come nella fig. 238 *f*), o infine poteva anche mancare affatto, come nell'arpa della fig. 236; in quest'ultimo caso riusciva simile alle arpe più o meno grandi che si vedono sopra monumenti egiziani (1). Tra gli strumenti in forma d'arpa e affini al *trigonon* noi vorremmo annoverare uno strumento composto di due branche di legno e con dieci corde, che in un affresco di Ercolano un amorino danzante sta toccando (*Pitture d'Ercol.*, Tav. I, p. 171); anche per questa forma si trovano analogie nei monumenti egizi (Wilkinson, *A popular Account of the Ancient Egyptians*, Vol. I, p. 119); ed arpe affatto simili sono ancora oggi in uso presso alcune popolazioni della valle dell'alto Nilo. — Intorno alle forme degli altri strumenti a corda i cui nomi sono citati dagli autori greci noi non osiamo far congetture, in quanto che tanto le testimonianze scritte quanto le

(1) Anche fino ai nostri giorni si è conservata presso gli Svani, nel Caucaso, un'arpa conformata in modo affatto simile al *trigonon*, e chiamata *ciunghi*; cfr. « Radde *Berichte über biologisch-geograph. Untersuchungen in den Kaukasusländern*, I. Tiflis, 1866 », dove si trova anche una figura di quello strumento.

monumentali ci lasciano privi d'ogni punto d'appoggio. Citeremo soltanto uno strumento a quattro corde che ha una cassa di forma emisferica, alla quale è aggiunto un lungo e stretto manico; questo strumento ha quindi la più grande somiglianza colla nostra chitarra. Lo vediamo in braccio a una musa in un marmoreo bassorilievo del Louvre appartenente per fermo a tarda epoca romana (Clarac, *Musée*, II, p. 119). Nei monumenti egizi sono invece frequenti siffatti strumenti in forma di chitarra.

b) Gli strumenti a fiato (αὐλοί) si distinguono secondo la loro costruzione in flauti, clarinetti e trombe, ossia, con nomi greci, in σύριγγες, αὐλοί (nel più stretto senso della parola) e σάλπιγγες. Il più antico e più semplice strumento a fiato fu certamente la zampogna (σύριγξ), in quanto che l'uomo volendo imitare i toni che il vento produceva soffiando sulle infrante canne internamente cave, soffiava alla sua volta per mezzo delle labbra o nella aperta estremità superiore di una canna, o, come pel flauto traverso, in una apertura laterale della canna stessa. Così ebbero origine il flauto di Pane e il flauto traverso, di cui l'invenzione era significata dall'antichità greca con quel leggiadro mito che racconta come Pane inseguisse Σύριγξ, la figlia dell'arcade dio fluviale Ladone; ed essendosi questa trasformata in una canna, il dio prendesse questa canna e la tagliasse in pezzi di diversa lunghezza; indi, presi sette di quei pezzi di grandezza via via decrescente, li unisse con cera, formando così quello strumento a fiato che col nome di *syrinx* o di flauto di Pane durò in uso fino ai tempi più tardi. Il numero delle cannucce variava da sette a nove, e questi numeri attestati dagli scrittori sono anche confermati dalla maggior parte delle rappresentazioni figurate, sebbene queste in singoli casi si discostino da quei due numeri.

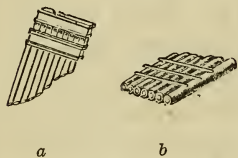



Fig. 239.

Delle due zampogne rappresentate nella fig. 239 la più semplice (*b*) presa da un affresco di Ercolano ha sette cannucce, tutte, a quel che pare, d'egual lunghezza; l'altra (*a*) invece, che è da un candelabro del Louvre, ne ha nove ineguali. Nelle rappresentazioni figurate, che hanno per argomento scene del ciclo mitico di Dioniso, troviamo assai sovente accanto ad altri strumenti a fiato (e accanto alla lira, che già vedemmo particolarmente adottata pel culto dionisico) la *syrinx* nelle mani di Sileni e di Satiri; così in una pietra incisa della Galleria di Firenze (fig. 240) sulla quale sono due Sileni che musicano colla *syrinx*, coll'*aulos* e colla lira. Nella pratica però pare che più tardi si facesse poco uso della *syrinx*, benchè in figure che rappresentano

un concerto di parecchi strumenti si veda non di rado anche questa. Per esempio sopra un bassorilievo etrusco (Micali, *L'Italia avanti il dominio dei Romani*, Atlante, Tav. 107) tre fanciulle suonano in concerto, a un banchetto, colla zampogna, col flauto e colla cetra; e sopra un altro monumento etrusco (Müller, « *Denkmäler* » Parte II, n° 757) le Sirene suonando quegli stessi strumenti adescano Ulisse, che passa lor davanti navigando. — Affine alla *syrinx* appare prima di tutto il flauto traverso (πλαγίαυλος), che si vuole invenzione dei Libî. Pare che non fosse molto amato dai Greci, ed esempi sicuri di strumenti a fiato che nel suonare si tengano in posizione obliqua, alla maniera del nostro flauto traverso, non sono che assai rari nei monumenti. Fig. 241 *m*, da un bassorilievo del Louvre, ci fa vedere un giovane che suona appunto nel modo accennato, e per confronto citiamo ancora la statua d'un giovane satiro tranquillamente appoggiato a un cippo (Müller, « *Denkmäler* » Parte II, n° 460). Di solito si dà il nome di *plagiaulos* anche a quegli strumenti a fiato che vediamo in fig. 241 *g* e *h*; se ciò giustamente avvenga, non possiamo decidere.

Fig. 240.

Alla *syrinx* s'accosta l'αὐλός, nel senso più stretto della parola, chè nella significazione più larga sappiamo essersi chiamato con quel nome qualunque strumento a fiato. L'*aulos* è uno strumento simile al nostro clarinetto oppure all'oboe, con questa differenza però, che nell'*aulos* spiccavano specialmente i toni bassi, mentre il nostro clarinetto è calcolato piuttosto pei toni alti. L'*aulos* consisteva di una canna, o al più di due riunite, ed era fornito, per mezzo di un bocchino, di una o due lingue (γλῶσσαι), che producevano la vibrazione dell'aria. Anche l'invenzione di questo strumento è dagli antichi spiegata con un racconto mitico, che caratterizza il valore che i Greci attribuivano alla musica del flauto, come pure in generale il posto che si concedeva agli strumenti a fiato nel confronto cogli strumenti a corda. Raccontasi, cioè, che Atena abbia primamente suonato al banchetto degli dei con un flauto fatto con un osso cavo di cervo, ma che, sfigurandosi il di lei volto dal suonare questo strumento, ed essendo ella perciò schernita da Era e da Afrodite, sia corsa alla fonte sul monte Ida, e là inclinata sul chiaro specchio dell'acqua, abbia ricominciato a suonare col flauto. Indignata nel vedere i propri lineamenti sfigurati dal soffiare, la dea avrebbe gettato lungi da sè i flauti con parole di maledizione. Il frigio sileno Marsia, trovati i flauti che Atena aveva gettati via, osava sfidare a una gara Apollo, l'inventore della cetra, e giudici dovevan essere le

Muse. La cetra d'Apollo riportò la vittoria sul flauto di Marsia; i dolci modi dello strumento a corda vinsero la musica dello strumento a fiato eccitatrice di selvaggio tumulto — e così questo mito caratterizza già la lotta tra la *citaredica* e l'*auledica*. Solamente dopo lunga opposizione trovò il flauto favorevole accoglienza nella Grecia. E se l'imparare a suonare il flauto apparteneva pure all'educazione musicale della gioventù in Atene, tuttavia questo strumento non potè mai ottenere colà un così durevole diritto di cittadinanza, un così pieno riconoscimento come lo aveva trovato tra i Beoti, i quali erano arrivati nell'esecuzione della musica sul flauto a una grande *virtuosità*: ciò che forse era in parte dovuto al fatto, che nelle basse e palustri regioni di Orcomeno cresceva una canna in sommo grado acconcia alla fabbricazione di ottimi flauti.

Per fabbricare αὐλοί, del resto, non s'adoperavano solamente canne, ma anche legno di bossolo o d'alloro, come pure ossa forate di cervo, ed avorio; il metallo avrà certamente servito in modo speciale per ornare siffatti strumenti. In origine l'αὐλός non aveva che tre o quattro fori (τρήματα, τρυπήματα, παρατρυπήματα); ma questo numero fu aumentato da Diodoro di Tebe. Più tardi l'αὐλός fu ancora perfezionato coll'aggiunta di fori laterali, che potevano per mezzo di chiavi essere aperti o chiusi a piacere. Si soffiava nella canna attraverso un bocchino, che si adattava alla canna ogni volta che si volesse suonare, ed era levato poi e conservato in una custodia (γλωσσοκομεῖον) a ciò destinata. La canna stessa (βόμβυξ) era il più delle volte diritta; talora però piegata in sù all'estremità inferiore, dove anche si allargava, più o meno secondo la maggiore o minor forza di tono che lo strumento era destinato a produrre. La forma più semplice e più antica dell'*aulos* ci danno *b* ed *n* della fig. 241. Nelle mani di queste due statue, che rappresentano pastori, si vede l'*aulos* nella sua forma più originaria come una corta cennamella quale solevano adoperare i pastori. La forma poi dell'imboccatura è chiaramente mostrata negli *auloi a*, *d*, *e*, *f* della stessa fig. 241. Più frequente però della tibia a una sola canna (μόναυλος, μονοκάλαμος, quale è per es. quella degli auleti che accompagnano la processione panatenaica sul fregio del Partenone) era la doppia tibia, che i Romani chiamavano *tibiae geminae*. Era composta di due canne, che, per mezzo d'un solo e comune bocchino oppure di due bocchini separati (fig. 241 *a, d, e, f, i, k, l*), si sonavano contemporaneamente ed abbracciavano insieme altrettanti toni quanti ne aveva la *syrinx*. La canna che si suonava colla parte destra della bocca e colla mano destra conteneva forse tre fori, e si chiamava *tibia dextra* od anche tibia virile (αὐλὸς ἀνδρήϊος); l'altra con quattro fori era la *tibia sinistra* o femminile (αὐλὸς γυναικήϊος); la prima conteneva le note più basse, la seconda le più

alte (1). I due tubi o erano di egual lunghezza e di egual forma (figura 241 *a*, *d*, *f*, *k*, *l*), e in questo caso usati specialmente nei banchetti e in accompagnamento di esercizi ginnastici; oppure di lunghezza ineguale ma d'egual forma (αὐλοὶ γαμήλιοι); oppure infine di lunghezza

Fig. 241.

come di forma ineguale (fig. 241 *e*, *i*). Le canne stesse o erano senza chiavi (fig. 241 *a*, *f*, *k*, *l*), oppure ne avevano, come si vede p. es. in *d*, che è uno strumento tenuto nelle mani da un genio rivestito delle insegne di Euterpe sopra un sarcofago del Vaticano. In basso le canne si allargano spesso nella forma che suol avere la campana (κώδων) nei nostri clarinetti (fig. 241 *c*, *d*). Nel doppio flauto frigio, ἔλυμοι αὐλοί, nel quale una canna è diritta, l'altra piegata inferiormente a guisa di corno, questo allargamento di una delle canne è massimamente notevole. Per maggiore chiarezza abbiamo riprodotto (fig. 241 *i*) da un sarcofago del Vaticano una figura di donna che suona questo flauto frigio. I due flauti frigi che vediamo messi in croce l'uno sull'altro (*e*), e nei quali è da badare singolarmente alla diversa forma dei bocchini, occupano uno dei lati di un altare a quattro lati del Vaticano, e s'incontrano nella stessissima forma sopra un bassorilievo che rappresenta un Archigallo circondato delle insegne della sua dignità (Müller, « *Denkmäler* », Parte II, nº 817). Diverse altre

(1) È notevole che in alcune parti della Russia i contadini si servono ancora oggi di così fatte cennamelle doppie, che chiamano *dutka*, di cui ogni canna ha due fori.

forme di flauti doppi s'incontrano spesso sui monumenti; p. es. in un dipinto murale pompeiano (*Museo Borbonico*, Vol. XI, Tav. 37) un auleta suona un doppio flauto fornito di chiavi in cui le canne, assai sottili, hanno da capo a fondo lo stesso diametro; e in un marmoreo bassorilievo (figura 247 *b*) una baccante danzando suona uno strumento affatto simile, ma ripiegato in su alle estremità inferiori. — Una particolarità notevole è questa, che i flautisti così greci come romani usavano talvolta una fasciatura delle labbra, che era di cuoio e in forma di cavezza (φορβειά, στόμις, χειλώτηρ), ed aveva per la bocca un'apertura orlata di metallo, attraverso la quale passavano i bocchini della tibia doppia. Questa legatura (figura 241 *l*) aveva lo scopo di impedire una troppo forte respirazione nel suonare, ciò che avrebbe reso impossibile di produrre i toni dolci. Segnatamente nelle rappresentazioni teatrali, come nei sacrifici e nelle processioni, dove i suonatori si servivano di tibie doppie assai lunghe e richiedenti un grande sforzo e una gran tensione delle guancie, pare che l'uso della fasciatura delle labbra fosse frequente; mentre invece non l'usavano mai, come provano le figure dei vasi, le suonatrici di flauto nei banchetti; e pare che non se ne sia mai fatto uso neppure nel suonare la tibia semplice. — Per chiusa noi aggiungeremo a questa classe di strumenti a fiato la piva, di cui l'invenzione appartiene già all'antichità. La statuetta di bronzo, che diamo riprodotta nella fig. 242, rappresenta uno di questi suonatori di piva (ἀσκαύλης, *utricularius*), con uno strumento che ha l'aspetto di quelli che ancora oggi suonano i pifferari in Italia, ma che, così allora come ora, non avrà probabilmente dilettato coi suoi toni stridenti che le oreccchie dell'infimo popolo.

Fig. 242.

I Greci chiamavano col nome di σάλπιγξ, tromba, quegli strumenti a fiato, i quali consistevano di una sola canna che dal bocchino in là si andava notevolmente ingrossando, e nei quali si soffiava attraverso un bocchino in forma di coppetta. Si vuole che i Greci abbiano ricevuto la lunga tromba, la quale in Omero non appare ancora come strumento introdotto tra gli Elleni, dai Tirreni pelasgici; e ad ogni modo è certo che lo strumento noto sotto il nome di σάλπιγξ ellenica o argiva corrispondeva pienamente nella sua forma alla tirrena. Oltre al flauto e alla cetra, che presso gli Spartani e i Cretensi costituivano specialmente la musica guerresca, era spesso usata la sonora σάλπιγξ come guerresco strumento a fiato, ed anche per accompagnare le cerimonie del culto. In un marmoreo bassorilievo (fig. 243) è rappresentato Agirte, che col suono d'un'argiva tromba di guerra eccita à guerresche imprese Achille

nascosto in abiti femminili tra le ancelle di Deidamia nell'isola di Sciro, mentre Diomede ed Ulisse già hanno spiegato dinanzi al giovane eroe l'ornamento delle armi. Di altri strumenti a fiato in forma di tromba o di corno, di cui l'invenzione è da greci scrittori attribuita a popoli orientali, ma di cui si può provare che furono usati dai Greci, noi citeremo qui l'egizia χνοῦς, che s'adoperava in occasione di sacrifici per convocare il popolo; essa è definita una *salpinx* ritorta (σάλπιγξ στρογγύλη), e doveva quindi esser simile al *cornu* dei Romani (cfr. fig. 245); citeremo ancora la *tromba galatica*, la quale dai Celti Galati era chiamata κάρνυξ, metallica, altisonante o squillante (ὀξύφωνος) coll'imboccatura di piombo e con una campana in forma di fauci d'una fiera. Cuposonante (βαρύφωνος) e più grande della *salpinx* greca era la tromba dei Paflagoni, la quale a cagione della sua campana in forma di testa taurina era detta βόϊνος. I Medi usavano una *salpinx* dal suono cavernoso, fatta di canna e a larga campana; questa tromba medica crediamo noi di riconoscere sopra due vasi; sull'uno (Micali, « *L'Italia avanti il dominio dei Romani* », Atlante, Tav. 100) vedesi un arciero asiatico, in foggia medica o partica, che suona una canna lunga, sottile, con una campana messa a vite, e che, a guisa d'un flautista, tien fisso alla bocca lo strumento mediante una legatura; sull'altro (Gerhard, « *Griechische Vasenbilder*, » Parte II, Tav. 103) noi vediamo nelle mani dell'amazone Antiope, vestita dell'armatura greca, la stessa bellica tromba. Come è mostrato dalla posizione di queste due figure, questo strumento, diversamente dalla tromba greca, era tenuto, da chi suonava, rivolto al suolo. Finalmente si fa cenno sovente della *tirrena tromba* di bronzo, fornita di una campana leggermente piegata in alto (κώδον κεκλασμένος); essa si chiamava *lituo* (λίτυον) *curvo* o *tusco*, era simile nella forma al flauto frigio (cfr. fig. 241 *i*), ed era usata per dar segnali così nella battaglia come nelle processioni e negli agoni. Corni (κέρατα) non pare fossero usati dai Greci come musica di guerra, mentre è noto, che li adoperavano i popoli barbarici. Un cosiffatto suonator di corno (κερατaύλης), cui il *pileus* di nera lana d'agnello caratterizza forse come armeno o persiano (fig. 244), ci occorre sopra un vaso, dove è rappresentata una scena di battaglia tra Greci e Asiatici, incoraggiante i suoi coi suoni del corno, mentre dall'altra parte i Greci son chiamati a battaglia colla *salpinx* argiva.

Fig. 243.

Fig. 244.

Noi conchiudiamo le nostre osservazioni sugli strumenti a fiato con una breve notizia intorno all'organo ad acqua inventato dal meccanico Ctesibio, e descritto dallo scolaro di lui Erone di Alessandria. Questo organo (ὕδραυλος, ὑδραυλίς, *organon hydraulicum*) era costruito secondo il principio della *syrinx*, e conteneva sette tubi, parte di bronzo, parte di canna, nei quali per mezzo dell'acqua erano poste in movimento le colonne d'aria, e così prodotti i suoni. Lo strumento si suonava (*organo modulari*) per mezzo d'una tastiera. L'invenzione di Ctesibio pare sia stata di molto perfezionata più tardi, dappoichè si narra, che al tempo di Nerone, il quale dedicava un'attenzione speciale all'organo idraulico, si fossero fabbricati organi di una costruzione nuova (*organa hydraulica novi et ignoti generis*). Per dare una imagine della forma esterna di questo strumento abbiamo riprodotto nella fig. 245 un organo figurato in un pavimento romano di mosaico a Nennig [Prussia Renana]. Qui l'organista è accompagnato da un suonatore di corno. In egual forma è pur figurato questo strumento sopra un cotrone dell'imperatore Nerone.

Fig. 245.

c) Agli strumenti rumorosi appartengono le castagnette, i piatti e il tamburo; di questi si faceva uso specialmente nei culti orgiastici di Dioniso e di Cibele; tuttavia si può credere, che come oggi ancora nei balli contadineschi dell'Europa meridionale quegli strumenti costituiscono l'accompagnamento più generalmente gradito per marcare il ritmo, così anche anticamente si usassero nei comuni balli popolari, sia che li suonassero le persone stesse danzanti, oppure persone spettatrici. Le castagnette (κρόταλοι), di cui l'invenzione è attribuita ai Siciliani, consistevano, come quelle che ancora si usano nei paesi meridionali, di due o più bastoncini di canna o di legno, oppure di conchiglie o pezzi di metallo, uniti dall'un dei capi mediante un legame o una cerniera; colle dita si faceva battere un pezzo contro l'altro secondo il ritmo della danza o della musica strumentale che accompagnava la danza stessa. Tutte e tre le figure di castagnette della fig. 246 sono nelle mani di donne che ballano, prese da dipinti murali e da dipinti di vasi: dalla posizione delle dita si capisce senz'altro il modo di adoperare queste castagnette. — Simili ai piatti che sono stati introdotti nella nostra musica militare erano i *cimbali* (κύμβαλα), due piatti metallici di forma emisferica, come quelli che tiene in mano la danzatrice

Fig. 246.

della fig. 247 *a*, tolta da un bassorilievo in marmo. Si prendevano nel cavo delle mani e si battevano l'uno contro l'altro; oppure anche erano, come i nostri piatti, forniti di maniglie di cuoio (cfr. un dipinto murale del Museo Borbonico, vol. XV, Tav. 47). Questi cimbali, come altri strumenti di piastra metallica variamente formati, erano usati in particolar modo nei culti orgiastici di Dionisio e di Cibele; non di rado erano anche appesi ai rami di alberi sacri (cfr. fig. 1) sì che agitati dal vento si urtassero e mandassero suoni. — Ancor più rumoroso era il suono del tamburo (τύμπανον), un largo cerchio di legno o di metallo sul quale era tesa una pelle, e intorno al quale erano attaccati campanelli e piastrine per accrescere il rumore, nonchè *taeniae* per ragion di ornamento (fig. 248). Su vasi il *tympanon* appare sovente munito d'una specie di cassa armonica di forma emisferica, e viene così ad esser simile ai nostri timballi. — Chiudiamo questo capitolo con una figura di quel *sistrum* (σεῖστρον, fig. 249), che per vero non era usato dai Greci, ma che era stato introdotto dall'Egitto tra i Romani insieme col culto segreto di Iside. Il sistro era una specie di corpo armonico di bronzo o di metallo prezioso, che aveva la forma d'un uovo oppure della lira, ed era attraversato da bastoncini di metallo, mobili, ripiegati alle loro estremità affinchè non potessero uscir fuori dal telaio in cui erano incastrati. Tenuto in mano per mezzo d'un manico e rapidamente scosso produceva un suono forse non affatto inarmonico.

Fig. 247.

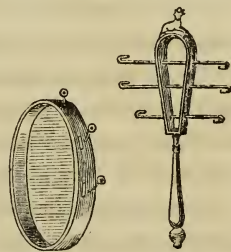



Fig. 248. Fig. 249.

52. I Greci, a quella maniera che vedevano nella musica un mezzo per coltivare ed educare lo spirito, tanto che concedevano ad essa nell'educazione una parte più o meno principale secondo il diverso carattere delle singole popolazioni, così non davano minore importanza allo sviluppo del corpo. Appunto questo è ciò che essenzialmente distingue gli Elleni da tutti gli altri popoli dell'antichità, che essi cercavano di esercitare mediante l'educazione fisica della gioventù una influenza anche sullo sviluppo dello spirito, e si conformavano nella pratica a quel principio che una sana vita dello spirito non possa svilupparsi che in un corpo sano e robusto. Dare al corpo la conveniente elasticità

e il bel portamento; eccitare lo sviluppo armonico di tutte le singole parti del corpo; creare nella crescente gioventù il sentimento dell'euritmia delle belle forme; ispirare in lei coraggio e fermezza e prepararla così alla pratica della vita pubblica; questi erano i concetti fondamentali che presso i Greci costituivano la regola e lo scopo dell'educazione fisica della gioventù. Questi principî si realizzarono nello svolgimento della ginnastica e dell'agonistica, che divennero elementi essenziali nella vita del popolo greco. Gli esercizi ginnastici e gli agoni dovevano, come dice Luciano nella sua apologia della ginnastica, tener lontana la gioventù da un falso orgoglio, dal gareggiare in cose sconvenienti e dall'abbandonarsi per ozio alla insolenza ed alla leggerezza; d'altra parte dovevano educare il giovane sì da renderlo atto a difendere la libertà della patria, il proprio benessere, la propria gloria, e dargli infine quella valentia etica e corporea, che i Greci abbracciavano nel nome di καλοκαγαθία. Come nella educazione dello spirito così in quella del corpo appariva una differenza tra le diverse stirpi greche. Negli stati dorici, e tra questi a Sparta segnatamente, l'educazione fisica della gioventù aveva per iscopo di indurire i corpi contro il dolore, di renderli tollerantissimi delle fatiche, e di formare così dei cittadini soldati; negli stati ionici, e in Atene in particolar modo, si aveva di mira uno sviluppo proporzionato e armonico dell'anima e del corpo; di modo che nell'educazione del corpo qui spiccava anzitutto la tendenza verso la euritmia e la acconcezza (εὐρυθμία ed εὐαρμοστία) delle membra, verso il decoro e la grazia.

La ginnastica e l'agonistica mettono le loro radici fino nei tempi mitici, ammesso pure che allora i singoli esercizi mancassero di quell'ordinamento regolare e di quelle leggi che caratterizzano la ginnastica di tempi posteriori. Le feste degli dei, le commemorazioni degli eroi erano già solennizzate nella remota antichità con giuochi, nei quali avevano parte principalissima quei certami in cui si dovesse dare prova di agilità e di forza. In questi certami dei tempi antichi si contenevano i germi della posteriore e sistematica arte ginnastica, allo sviluppo e perfezionamento della quale essenzialmente cooperarono così la legislazione licurgica come la solonica.

Benchè i locali destinati alle singole esercitazioni ginnastiche già ci sieno familiari, per ciò che s'è detto nel § 25, pure la quistione difficile e non ancora ben risoluta intorno alla distinzione tra ginnasio e palestra ci obbliga a spendere ancora una volta poche parole intorno alla pianta e alla struttura di quegli edifici. Qui non intendiamo parlare naturalmente di quelle piazze d'esercizi dei tempi eroici, che o erano contenute nelle città o eran poste in vicinanza delle medesime,

e nelle quali non aveva ancor luogo una distinzione di spazi pei diversi generi di certami. Ma che in tempi storici, quando già il perfezionamento della ginnastica richiedeva spazi separati per le singole specie di esercizi del corpo, abbia avuto luogo una divisione della palestra dal ginnasio, è cosa che può decisamente ammettersi, per quanto si contraddicano intorno a questo punto le testimonianze scritte degli antichi. Così Erodoto, p. es., designa il *dromos* e la palestra colla comune denominazione di γυμνάσια, mentre Vitruvio abbraccia ginnasio e palestra nell'unica espressione di palestra. Ma la palestra era per fermo in tempo anteriore una località speciale, sia poi che fosse unita col ginnasio o da esso disgiunta. Pare che soltanto nell'epoca imperiale scomparisse ogni distinzione tra l'uno e l'altra, e questo spiega come Vitruvio potesse chiamar palestra l'intero stabilimento per giuochi ginnici. In Atene i ginnasi erano stabilimenti pubblici, eretti parte a spese dello stato, parte con mezzi privati, nei quali convenivano efebi ed adulti, affinchè cogli esercizi ginnastici e col lieto e istruttivo conversare rinvigorissero così il corpo come lo spirito. Eran ginnasi ateniesi il Liceo, il Cinosarge, l'Academia, il Tolomêo, il magnifico ginnasio di Adriano, nonchè il piccolo ginnasio di Ermete. Ma di gran lunga maggiore era in Atene il numero delle palestre. Queste non erano che istituti privati di singoli pedotribi (παιδοτρίβης) destinati ad istruire nella ginnastica i fanciulli esclusivamente. In città minori invece è possibile che, essendo limitati i mezzi, dovessero in un solo e medesimo spazio raccogliersi giovanetti e adulti. Falsa in ogni caso è l'opinione di coloro che nella palestra non vogliono veder altro che l'arringo o il *ludus* degli atleti. Questa locale separazione dei luoghi d'esercizi degli adulti da quelli dei fanciulli, la quale era stimata necessaria anche per riguardi di moralità, ebbe per conseguenza anche una distinzione degli esercizi ginnastici stessi in più facili e in più difficili, a seconda della diversa età degli esercitantisi. Così è fondata sull'età e insieme sulla diversità degli esercizi la distinzione tra i παῖδες νεώτεροι e i πρεσβύτεροι, oppure tra la πρώτη e la δευτέρα ἡλικία, quella abbracciante i fanciulli più giovani, questa i più avanzati; e in seguito a questa seconda veniva una τρίτη ἡλικία, alla quale avranno appartenuto quei fanciulli che erano vicini a passare nell'età degli efebi, e che sono anche designati col nome di ἀγένειοι [imberbi]. Una simile distinzione di classi avrà forse avuto luogo anche negli efebi. Molto esatta e rigorosa era la divisione delle diverse età a Sparta, dove ciascuna di esse doveva percorrere un determinato stadio nel sistema spartano d'indurimento del corpo.

Prima però di passare allo studio dei singoli esercizi ginnastici vogliamo premettere qualche osservazione intorno ad alcune denomina-

zioni delle quali ci occorrerà di far uso frequente nei seguenti paragrafi, vale a dire intorno ai nomi di *ginnastica*, *agonistica* ed *atletica*. Col nome di ginnastica (γυμναστική) vogliamo significare tutti quegli esercizi del corpo, che sono eseguiti secondo certe regole, ed hanno per iscopo di rinvigorire sia questa o quella parte del corpo, sia il corpo intero. Ora, benchè alcuni di questi esercizi, come quelli della corsa, del salto, del getto, sieno di tal natura che possano essere eseguiti da una sola persona senza avversari (ἀνταγωνιστής) — mentre altri, come la lotta, richiedono necessariamente il concorso di due persone — tuttavia solendosi anche quei primi esercizi eseguire in comune da parecchie persone di eguale età e di forze eguali, ne viene un misurarsi e un provarsi a vicenda, un gareggiare tra gli esercitantisi; e così è nella ginnastica che ha il suo fondamento il certame, l'ἀγών. Lo sforzo di acquistare agilità e abilità negli esercizi ginnastici e l'ambizione d'uscir vittoriosi dalla gara furono il principale movente alla creazione e allo sviluppo di quella ginnastica più alta, la quale si propone espressamente ed esclusivamente la gara, e che si chiama agonistica (ἀγωνιστική). L'agonistica poi trovava il suo principal campo e fomento nelle grandi feste nazionali degli Elleni, e tra queste segnatamente nei giuochi d'Olimpia, che si festeggiavano ogni quinto anno [cominciando a contare dall'anno stesso della festa] all'epoca del primo plenilunio del solstizio d'estate. Ad Olimpia accorrevano, invitati dai messi di Giove annunziatori di pace, i rappresentanti di quelle città e di quei dominanti che prendevan parte alle feste; là arrivavano da lontane regioni, trasportate da innumerevoli navigli, schiere di Elleni avidi di spettacolo; là accorreva il fiore della gioventù greca, accorrevan tutti quelli che nelle patrie palestre s'erano distinti per abilità nelle esercitazioni ginnastiche, vogliosi di combattere sotto gli occhi di una moltitudine immensa nel nobile agone per la corona di Giove. Solamente colui che dai severi giudici dei giuochi, dagli Ellanodici, fosse stato giudicato puro e onorato e di schietta origine greca, e potesse provare d'aver appreso l'arte per un corso regolare di almeno dieci mesi in un ginnasio greco, aveva il diritto di accostarsi all'urna d'argento che conteneva le sorti e di far le sue prove nel sacro agone. E qual grido di gioia e d'applauso non salutava il vincitore, quali onori non l'attendevano così nel luogo stesso della vittoria, come in patria al suo ritorno! Gli Ellanodici nel tempio di Giove ornavano il vincitore colla fresca corona d'olivo, colla palma; risuonavano inni e canti di lode quali li cantava un Pindaro; iscrizioni e monumenti artistici in bronzo tramandavano anche alle tarde generazioni la memoria del vincitore. — Ma quanto maggiormente cresceva la tendenza e la brama

di distinguersi per agilità e forza di corpo nei pubblici giuochi, e di arrivare per quelli a una gloria immortale, a una gloria che fu perfino giudicata eguale all'onore d'un trionfo romano, tanto più passava, per così dire, in seconda linea il vero scopo pedagogico della ginnastica, quello di fare della gioventù una generazione d'uomini forti, atti alla difesa dello stato. Come l'arte, quando ha superate le difficoltà tecniche, cade troppo facilmente nell'artificioso e nell'eccesso degli ornamenti, così anche nella ginnastica la passione e l'ambizione del riuscire ammirati e straordinari creò una tecnica che oltrepassa le regole del bello. E il gran diletto con cui i Greci di tempi posteriori ammiravano questa artificiosa esagerazione della tecnica quale fu sviluppata da singoli individui, prova abbastanza come andasse decadendo il gusto di ciò che è veramente nobile ed armonico. Così noi vediamo degenerare la libera e nobile agonistica e trasformarsi nell'esercizio di un mestiere, cioè nell'atletica (ἀθλητική), nel significato seriore della parola. Una simile decadenza dalla prisca nobile semplicità caratterizza anche negli agoni musicali ed *orchestici* il gusto depravato dei tempi posteriori. Come là vediamo l'atletica diventare lo scopo dell'agonistica, così qui vediamo la *virtuosità* diventare la mira suprema dell'arte.

L'arte ellenica trovava in quei bei quadri, per dir così, che giornalmente nella palestra e nel ginnasio passavano sotto gli occhi dello spettatore, una fonte inesauribile di esemplari e motivi per le sue creazioni. Là s'inspirava l'artista ammirando le tenere, rotondeggianti forme dei giovani, le robuste corporature d'eroi degli uomini; là trovava nei belli atteggiamenti degli agonisti i motivi per le sue creazioni artistiche; e questo senso delle belle forme, tenuto sempre desto in lui dalla viva contemplazione, lo animava nella creazione e nella esecuzione delle sue opere. Il popolo alla sua volta guardava con orgoglio queste opere schiettamente popolari dell'arte, nelle quali egli trovava riflessa la propria imagine; e colla contemplazione delle medesime era insieme mantenuto vivo in lui il sentimento del bello. E quanto straordinariamente feconda sia stata l'arte greca di quei monumenti plastici, ch'erano destinati a conservar la memoria gloriosa dei vincitori negli agoni non solamente in quei luoghi ch'erano stati il teatro delle vittorie agonistiche, ma ancora nelle natie città dei vincitori, ce lo attestano le testimonianze scritte dell'antichità. Basti il dire che Pausania nella descrizione di Olimpia, benchè a tempo suo i monumenti di quel luogo fossero già stati depredati e distrutti in massa dai conquistatori romani, tuttavia enumera ancora duecentotrenta statue di bronzo dei vincitori olimpici, le quali, magnifico avanzo d'un'antica magnificenza, ornavano piazze e strade. Pur troppo a noi non è giunta che

una piccola parte di queste opere d'arte; ma quei pochi esempi manifestano quasi tutti vera maestria nel concetto e nella tecnica; essi bastano a dimostrarci quanto stretta fosse la parentela dell'arte colla vita del popolo. Dopo le opere della plastica è la pittura dei vasi quella che ci offre la maggior copia di materiali per lo studio degli esercizi ginnastici, in quanto che essa ci mette innanzi agli occhi scene intere tolte dalla palestra e dal ginnasio, di maniera che a noi è dato di gettare uno sguardo negli stabilimenti ginnastici e su quelli che vi si esercitano, e sugli attrezzi, e sui preposti o maestri negli esercizi. Noi vediamo spesso, a cagion d'esempio, nelle figure dei vasi, uomini ora più ora meno attempati, avvolti in lunghi ἱμάτια, appoggiati ai loro bastoncini a gruccia, che o stanno semplicemente a guardare quelli che s'agitano nell'agone, oppure con un bastone (Gerhard, « *Auserlesene griechische Vasenbilder* » Tav. CCLXXI) fesso in forma di forca (del quale però non è precisamente chiaro l'uso) dirigono gli esercizi. In questi uomini noi dobbiamo riconoscere i ginnasti (γυμναστής) o i pedotribi (παιδοτρίβης), i primi dei quali dovevano sorvegliare gli esercitantisi per ciò che riguarda le forme, le posizioni e il portamento del corpo; i secondi invece dovevano dirigere l'insegnamento ginnastico propriamente detto, ossia insegnare il modo di acquistare abilità nei singoli esercizi. Essi erano i veri maestri di ginnastica, e, come tali, il loro posto era in mezzo agli allievi. Tra gli altri ufficiali degli istituti ginnastici (dei quali però non possiamo citare esempi dalle rappresentazioni figurate) faremo cenno dei *sofronisti*, cui spettava l'ufficio di sorvegliare il contegno morale della gioventù e di contenerla nella σωφροσύνη. Il numero di questi era di dieci in Atene, e ciascuna *phyle* ne eleggeva uno. Al tempo dell'impero vediamo inoltre un *cosmeta* (κοσμήτης), al quale vanno associati un *anticosmeta* e due *ipocosmeti*, come sorveglianti degli efebi nel ginnasio. Al ginnasiarca poi toccava la sopraintendenza sopra i ginnasi, ed era una carica onoraria alla quale andavano congiunti obblighi non lievi e prestazioni a tutte spese del ginnasiarca. Erano tra questi obblighi quello d'ornare i locali fissati pei giuochi solenni, quello di pagar le spese per la corsa colle fiaccole, nonchè l'altro di fornire l'olio necessario per gli esercizi (che più tardi però era somministrato dallo Stato), e infine la direzione delle festive processioni di fanciulli ed efebi in memoria di uomini celebri.

Passando ora a discorrere singolarmente dei diversi esercizi, diremo anzitutto che tra i medesimi si possono considerare come più antichi quelli ch'erano i più semplici, vale a dire che si potevano eseguire senza arnesi e senza antagonista. Designiamo come primo la corsa (δρόμος), che occupava il primo posto anche nella serie dei certami ginnici, coi quali

si celebravano i grandi giuochi ellenici; anzi in Olimpia, per lo meno, la gara alla corsa fu per lungo tempo, da quando i giuochi erano stati istituiti da Ifito, l'unico certame. E siccome è provato che l'ordinamento dei giuochi olimpici ha servito di modello a quello dei giuochi pizî, nemei, istmî e d'altri giuochi ellenici, così par ragionevole di credere che in tutte le feste nelle quali si eseguivano tutte le gare del πένταθλον, la serie di queste fosse aperta dalla corsa. La gara nella corsa poteva primamente consistere nel corso semplice (στάδιον oppure δρόμος), che era quando la lizza, indicata da appositi confini, si dovea percorrere una sola volta, dal punto di partenza al punto d'arrivo. Negli esercizi dei fanciulli però il tratto da percorrere non consisteva che della metà della intera lizza, e gli ἀγένειοι non ne percorrevano che due terzi. Questa corsa dei fanciulli fu, nella 37ª Olimpiade, compresa nella serie dei giuochi olimpici; e in iscrizioni relative i nomi dei giovinetti vincitori in quest'agone sono sempre citati in capo di lista. In quegli stati poi, nei quali si aveva cura anche dello sviluppo fisico della donna, la gara nella corsa era considerata come l'ottimo tra gli esercizi ginnastici per la vergine, e il tratto che avevano a percorrere concorrenti di sesso femminile era d'un sesto più breve del *dromos* per gli uomini. — Nella seconda specie di corsa, il δίαυλος, il corridore doveva percorrere due volte la lizza, in quanto che, giunto alla meta, doveva piegare indietro, descrivendo un arco (καμπή) intorno a quella e senza fermarsi ritornare fino al punto di partenza. L'arco che il corrente doveva descrivere intorno alla meta è certo la ragione per cui questa corsa fu detta κάμπειος δρόμος, in opposizione al semplice δρόμος. Ma il massimo grado di forza e di resistenza era richiesto per la terza specie di corsa, la corsa lunga (δόλιχος); in questa dovevasi, senza interruzione, percorrere tante volte la lizza, che il tratto percorso equivalesse a 12, o secondo altre notizie, a 20 ed anche a 24 stadi. Per capire quanto sforzo si richiedeva per misurare correndo senza interruzione un tratto simile, basta fare il ragguaglio di quelle misure colle nostre: ora, corrispondendo lo stadio a 185 metri, una lunghezza di 24 stadi equivarrebbe a circa quattro chilometri e mezzo (metri 4440). Si capisce dunque come ad Olimpia, dove la lizza era per l'appunto d'uno stadio, lo Spartano Lada, compiuto un δόλιχος di 24 stadi, ossia dopo aver percorsa la lizza 12 volte innanzi e indietro, arrivando vincitore alla meta, sia stramazzato morto al suolo. Per superare le difficoltà di questa corsa c'era bisogno, come dice Luciano, di forza e di respiro, mentre per la corsa più breve era necessaria in primo luogo la massima velocità. — A questa classe di esercizi apparteneva anche la corsa armata (ὁπλίτης δρόμος). Dapprincipio era eseguita da giovani armati d'elmo, di scudo rotondo e di gambiere; più tardi

però l'armatura per la corsa si limitava al solo scudo (1). Questo esercizio era certamente di grande importanza come preparazione al servizio militare, e Platone desiderava che la corsa armata, in vista appunto dello scopo militare, non si limitasse alla corsa semplice, ma si adottasse perfino per la corsa lunga. E noi sappiamo infatti, che i Greci, con una tattica simile a quella introdotta nell' esercito francese, solevano spesso attaccare le file nemiche a tutta corsa; ciò sappiamo essere avvenuto, per addurre un esempio tra gli altri, nella battaglia di Maratona. — Come per gli altri esercizi, così per la gara della corsa i gareggianti erano interamente nudi, e solo in tempi più antichi solevano portare un grembiale intorno ai lombi. I corridori che si presentavano come concorrenti ai premi erano divisi in più schiere (τάξεις) di quattro agonisti ciascuna, come vedesi dai monumenti; ogni schiera era condotta al punto di partenza, e là la sorte determinava l'ordine, secondo il quale doveva cominciar la corsa di ciascuna τάξις. L'uso di qualunque genere di astuzia o di violenza o di corruzione per ottenere un vantaggio sui concorrenti era severamente vietato. Dopochè le singole schiere avevano compiuta la loro corsa, cominciava una nuova gara tra i vincitori, e solo chi riportava la vittoria anche in questa, otteneva la corona o il premio. Queste gare alla corsa compiute da quattro uomini o da quattro efebi sono spesso rappresentate sui vasi-premî panatenaici. I correnti si vedono qui completamente spogliati, e la viva tensione delle braccia par che venga ad aiutare la velocità delle gambe (2). — Come una specie di gara nella corsa, noi dobbiamo considerare anche quella festa notturna che è nota col nome di corsa colle fiaccole (λαμπαδηδρομία), e che si celebrava in alcuni stati della Grecia in onore di questa o di quella divinità; p. e. in Atene, nelle grandi e nelle piccole Panatenee, nelle Efestee, nelle Prometee, nella festa di Pane; al Pireo nelle Bendidee in onore di Artemide; in Corinto nella festa di Atena Ἑλλώτια; ecc. In queste corse notturne l' importante era d' arrivare alla meta colla propria fiaccola sempre accesa. Sopra un vaso (Gerhard, « *antike Bildwerke* » Cent. I, 4. Tav. 63) vediamo correnti a gara due efebi armati dello scudo rotondo e agitanti le fiaccole in mano. Sopra due altri vasi invece (Tischbein, « *Vas. d'Hamilton* » Tav. III, pl. 48 e II, 25) è *Nike* che porge a uno dei tre giovani gareggianti portatori di fiaccole la ταινία (benda) in segno di vittoria. Passeremo sotto silenzio, come non appartenenti

---

(1) Sopra una κύλιξ del Museo di Berlino (N. 887) si vedono parecchi guerrieri correnti in questa corsa armati d'elmo e di scudo.

(2) *Mus. Gregorianum.* II, Tav. 42; *Monum. ined. d. instit. di corrisp. archeol.* I, Tav. 22; Gerhard, *antike Bildwerke.* Cent. I, Tav. 6, ecc.

alle serie delle gare regolari e, per così dire, di scuola, altre corse che avevan luogo in occasione di certe feste religiose, come p. e. le Oschoforie (ὀσχοφόρια) in Atene, nella qual festa i figli dei cittadini, in abito femminile, e portando tralci di vite coi grappoli pendenti, correvano dal tempio di Dioniso a quello di Atena Σκιράς nel borgo Falero; e la *Staphylodromia*, che aveva luogo a Sparta nelle feste Carnee [in onore d'Apollo].

Il salto (ἅλμα) aveva il secondo posto nella serie degli esercizi ginnici. Già in Omero vediamo nei certami dei Feaci apparire anche uomini esercitati nel salto, e più tardi gli esercizi del salto furono assunti nel circolo degli agoni ginnici; essi, al pari della corsa, formavano parte tra i giuochi pubblici del πένταθλον, di cui parleremo più innanzi. Come nelle nostre scuole di ginnastica, pare che anche nella palestra e nel ginnasio si esercitassero specialmente nel salto dell'altezza, nel salto lungo e nel salto in basso. È incerto se i Greci facessero uso della nostra asta per saltare; chè quelle aste che noi vediamo in molte figure di vasi nelle mani di efebi esercitantisi nella ginnastica, son piuttosto da spiegare come bastoni da lanciare [simili a quelli che i Tedeschi chiamano *gere*], anzichè come stanghe d'appoggio. Se però si considera che pei Greci la ginnastica era una preparazione al servizio militare, e che nella guerra si faceva spesso uso della lancia per saltar fossi, non si potrà a meno di supporre, che anche l'asta, rappresentante in quest'ufficio la lancia, sia stata introdotta tra gli arnesi della ginnastica. E viene anche in appoggio un' amazone d' una pietra incisa (Müller, « *Denkmäler* » I, Tav. XXXI, N° 138 *b*), la quale è rappresentata nell'atto di spiccare il salto con un arnese siffatto nelle mani. Cosa nota e sicura invece, perchè attestata da documenti così scritti come monumentali, è che i Greci, per dare ai loro corpi nel saltare lo slancio necessario e, nel salto lungo specialmente, la sicurezza della direzione, si servivano degli ἁλτῆρες. Noi possiamo conoscere la forma di questo arnese ginnastico, che è simile alle nostre *campane mute*, e del quale gli antichi autori non dicono che pochissimo, da numerosi disegni. Erano (come vedesi da quelli che, sopra un vaso, tiene in mano un efebo in procinto di spiccare il salto, fig. 250) masse semiovali di metallo, che ai lati curvi avevano aperture per cui si potessero introdurre le mani; oppure erano due palle o

Fig. 250.

capocchie, riunite per mezzo d'un manico, e in questo caso perfettamente eguali ai manubri usati nelle nostre sale ginnastiche; questa ultima forma era l'usata nel πένταθλον. Il modo di usare gli ἁλτῆρες era probabilmente così: il saltatore, sia che dovesse saltar di piè fermo o prendendo la rincorsa, stendeva dritte le braccia, armate degli *halteres*, allo indietro; poi nell'atto di spiccare il salto le spingeva con rapido movimento inverso davanti a sè, aumentando così come con un colpo di remi la spinta del corpo (fig. 250): siccome poi il corpo, in conseguenza di questo violento movimento delle braccia doveva prendere una posizione obliqua e piegata all'indietro così da dover necessariamente, ricadendo, toccar la terra col dorso, perciò al momento appunto della ricaduta si riacquistava l'equilibro con una nuova rapida spinta delle braccia allo indietro. Che in verità gli *halteres* possano trasportare un saltatore più in là della massima distanza ch'egli sarebbe in grado di sorpassare senza di quelli, è stato recentemente provato con esperimenti appositamente fatti; a proposito dei quali non è poi da dimenticare, che per arrivare al punto di poter saltare col sistema greco una distanza, se è lecito dir così, greca, si richiederebbe un lungo e continuo esercizio. Anche ciò ammesso però, resta pur sempre inesplicabile come il crotoniate Faillo abbia per mezzo di questi *halteres* superata una distanza di cinquantacinque piedi, mentre i più esercitati saltatori del tempo nostro non sono in grado di superare saltando coll'asta una terza parte di quella distanza. Come nelle nostre scuole di ginnastica, così appo gli antichi era indicato il punto di dove dovevasi spiccare il salto (βατήρ) o con un segno fitto nel suolo, o per mezzo di un trampellino mobile. Un trampellino assai alto, dal quale un palestrita spicca il salto mortale, si vede in un dipinto murale nell'interno d'un sepolcro etrusco (Micali, « *L'Italia avanti il dominio dei Romani* », Atlante, Tav. 70); il qual dipinto ci fa vedere del resto in maniera assai chiara i più svariati esercizi della palestra. Il punto poi, che i saltanti dovevan toccare, era indicato per mezzo di un solco (σκάμμα) segnato nella terra; oppure si tracciavano nel suolo le distanze a cui erano via via arrivati i singoli agonisti. Certo destinati a tracciare questi solchi sono quegli uomini armati di picconi, che si vedono in certi disegni di vasi rappresentanti scene agonistiche (Gerhard, « *Auserlesene griechische Vasenbilder* ». Tav. CCLXXI). Altre persone, in questi stessi disegni, portano in mano lunghi nastri colorati in rosso, probabilmente arnesi per misurare le distanze dei salti e per determinare in genere le misure anche per ogni altra specie di certami. — Se l'uso degli *halteres*, quali pesi nel saltare, non è stato ammesso nella nostra ginnastica, questo strumento v'è però stato riconosciuto e adottato come mezzo di rinforzare i muscoli delle braccia, del

dorso e del petto, pel quale scopo era anche già raccomandato dagli antichi.

La descrizione eminentemente caratteristica, che Omero fa della lotta tra il Telamonio Aiace e Ulisse, ci introduce nella terza specie di agoni, che è la lotta (πάλη):

Nel mezzo della lizza entrambi accinti
Presentârsi, e stringendosi a vicenda
Colle man forti s'afferrâr . . . . .
. . . .
. . . . . Allo stirar dei validi
Polsi intrecciati scricchiolar si sentono
Le spalle, il sudor gronda, e spessi appaiono
Pe' larghi dossi e per le coste i lividi
Rosseggianti di sangue. Ambi del tripode
A tutta prova la conquista agognano,
Ma nè Ulisse può mai l'altro dismuovere
E atterrarlo, nè il puote il Telamonio,
Chè del rivale la gran forza il vieta.
. . . .
. . . . . Ma di sue malizie
Memore Ulisse col tallon gli sferra,
Al ginocchio di retro ove si piega,
Tale un subito colpo, che le forze
Scioglie ad Aiace, e resupino il gitta
Con Ulisse sul petto. . . . .

Come si vede dal primo verso, in Omero i lottatori si presentano ancora cinti del grembiale, ed è solo colla 15ª olimpiade che cade ogni vestimento anche per questo certame. Anche l'uso, così importante nella lotta, d'ungere d'olio il corpo, sembra non essere sorto, e allora per tutti gli agoni, che in epoca post-omerica. Questa unzione con olio (ἔλαιον) serviva a rendere più pieghevoli e più elastiche le membra, e perciò fu adottata non solo per la lotta ma altresì per tutti gli altri esercizi della palestra. Per impedire poi che nella lotta le membra avvinghiate dall'avversario troppo facilmente sfuggissero alle sue strette per la lubricità della superficie, i lottatori solevano cospergersi il corpo di polvere. Questo doppio linimento serviva inoltre, come dice Luciano, ad impedire un eccessivo sudare, a difender la pelle, di cui i pori in siffatti violenti esercizi sono da per tutto aperti, contro i nocivi effetti delle correnti d'aria, e a rinvigorire infine le forze per una più lunga resistenza nella lotta. Questa fregagione del corpo era l'ufficio dell' ἀλείπτης, l'untore. Naturalmente, finita la lotta, era necessario procedere a un ripulimento generale del corpo, e a questo scopo gli antichi si servivano di quel raschiatoio che è noto col nome di στλεγγίς (*strigilis*), e che era generalmente usato dopo ogni bagno da uomini e donne per pulire le membra. Era uno strumento di metallo o d'osso o di canna, incavato a canale a guisa d'un cucchiaio e fornito di un manico; ed è naturale che un utensile d'uso così frequente nella vita giornaliera si trovi ogni

momento riprodotto in quei disegni di vasi (Gerhard, « *Auserlesene griechische Vasenbilder* » Tav. CCLXXVII, CCLXXXI. *Mus. Gregor.* Vol. II., Tav. 87), che rappresentano scene della palestra o della vita domestica. Per lo più lo si trova unito a quella boccettina di forma sferica, in cui si conservava l'olio. Vedasi p. e. il completo apparecchio per pulizia, che è qui riprodotto nella fig. 251, e del quale esiste l'originale nel Museo Borbonico; noi vediamo qui una boccettina per olio attaccata a cordoni, parecchi strigili di diversa lunghezza, e una coppa di forma schiacciata. Il modo di usare lo strigile ci è molto chiaramente dimostrato da una bella statua del Museo Chiaramonti, nota sotto il nome di Ἀποξυόμενος (fig. 252) e rappresentante un atleta che sta strigliandosi. — Per nessun' altra specie di certame era tanto necessaria una educazione sistematica quanto per la lotta. Qui la sola e rozza forza non bastava; qui importava molto d'aver un occhio fermo, di sapere abilmente profittare d'ogni punto debole offerto dall' avversario, di saper usare certe gherminelle lecite e regolarmente imparate nella scuola e ingannare l'antagonista con finti giri e finte posizioni; e insieme con tutto questo importava ancora che le movenze fossero piacevoli e decorose. La scuola della lotta aveva certe regole, che i lottatori non dovevano violare: certamente queste regole sono ancora ben lungi dall'accordarsi colle nostre idee molto più umane; imperocchè se nell' antichità era proibito, come nelle nostre arene, di battere l'avversario, non erano però vietati gli spintoni (ὠθισμός), nè all'occasione il contorcimento e slogamento delle dita, così delle mani, come dei piedi, per costringere l' avversario a desistere dalla lotta, nè infine lo stringere il di lui collo tra le mani. Anche l' avventarsi l'un contro l'altro colle teste (συναράττειν τὰ μέτωπα), era concesso, se per altro quella frase greca non significa invece il puntar fronte contro fronte, che è una posizione permessa anche nelle nostre arene. Quest'ultima forma di lotta appunto ci par di riconoscere sopra un vaso della raccolta di Blacas (*Musée Blacas*, T. I, pl. 2; cfr. una scena simile nel *Museo Pio Clementino*, Vol.V, p. 37), dove due lottatori nudi puntando colle due teste cercano d'afferrarsi colle braccia. — I Greci distinguevano due sorta

Fig. 251.

Fig. 252.

di lotta; nell'una il lottatore restando ritto cercava di atterrare l'avversario, il quale, caduto a terra, si rialzava a nuova lotta (πάλη ὀρθή, ὀρθία): caduto però tre volte in una sola e medesima lotta doveva dichiararsi vinto. L'altra specie di lotta formava la continuazione della prima, e consisteva in ciò, che, caduto a terra uno dei lottatori, l'altro venivagli addosso per impedirgli di risorgere, e la lotta continuava così in terra (ἀλίνδησις, κύλισις). L'uno e l'altro genere di lotta erano eseguiti con certi artifizi e certe mosse, che avevano specialmente lo scopo di avvincere e inceppare le braccia e le gambe dell'avversario e togliergli così il libero uso di queste membra. Al cominciar della lotta i due avversari si avvicinavano colle braccia levate in alto (fig. 253); poi spingendo innanzi la gamba destra e ritraendo indietro la parte superiore del corpo prendevano una ferma posizione di attacco (ἐμβολαί), e in allora cominciava la lotta colle mani e colle braccia (fig. 253), per la quale valeva l'appellazione generale di δράσσειν, e nella quale ciascuno cercava di afferrare e tener serrate le braccia e le spalle dell'assalitore. Un altro σχῆμα (così chiamansi le mosse di scuola) era la lotta colle gambe, usata già nella succitata lotta omerica da Ulisse, che col tallone diè un tal colpo nel garetto ad Aiace, da costringerlo a cadere (ὑπέλυσε δὲ γυῖα). Era pure nelle regole dell'arte quella lotta colle gambe, più volte rappresentata sui vasi, nella quale uno dei lottatori sollevava colle mani una gamba dell'avversario, gettandolo così a terra (*Monum. dell'Instit.*, Vol. I, 22, N° 8 *b*); oppure, mentre la lotta durava ancora in piedi, avvinghiava le gambe dell'antagonista, e, caduto questo, continuava la lotta (in questo caso principalmente) per impedirgli di risorgere. Di questa lotta colle gambe, ch'era designata coll'espressione di ὑποσκελίζειν, e che era molto importante d'imparare secondo le regole dell'arte, possiamo formarci un concetto chiaro colla considerazione del celebre gruppo marmoreo dei lottatori, che si trova a Firenze (fig. 254). Il lottatore che ha il di sopra tiene avvinta colla sua sinistra gamba la gamba dell'avversario; il vinto fa bensì ogni sforzo col braccio sinistro rimasto libero e col ginoc-

Fig. 253.

Fig. 254.

chio destro per sollevarsi; ma già il suo braccio destro è afferrato al polso dalla mano vigorosa del vincitore e riversato in alto. Nei tratti del soggiacente si dipinge il dolore cagionato da questo violento dislogamento del braccio, e insieme il suo ultimo conato per sottrarsi alle strette del nemico. Parecchi altri σχήματα relativi alla lotta, dati dagli antichi scrittori, noi passiamo sotto silenzio, perchè la loro spiegazione non è sempre chiara nè libera da contraddizioni.

Passando ora al quarto esercizio ginnastico, al getto del disco (δισκοβολία), vogliamo cominciare il nostro studio colla considerazione della statua d'un gettatore del disco, che fu trovata nel 1781 nella villa Palombara, di proprietà del principe Massimi, e nella quale noi dobbiamo senza dubbio riconoscere una copia del celebre discobolo dello scultore Mirone (fig. 255). La parte superiore del corpo è curvata in avanti con una violenta flessione a destra, ed ha il suo punto d'appoggio nel braccio sinistro, che colla mano punta sulla rotella della gamba destra, pure un po' piegata in avanti. Il punto di gravità del corpo vien dunque a cadere sul piede destro, mentre la gamba sinistra, leggermente contorta e toccando il suolo soltanto colle dita ripiegate, mantiene l'equilibrio. Il grave disco poggia sulla palma della mano e sull'avambraccio destro, il quale è sollevato all'indietro all'altezza delle spalle, affinchè il disco con tutta la forza sia gettato e voli a descrivere la sua parabola. La cervice e il capo sono rivoltati indietro verso la mano, che già prende lo slancio pel getto, imperocchè è il giusto slancio del braccio quello che dirige il volo del disco. Questa posizione nell'atto del gettare il disco era certamente conforme alle regole, ed è confermata da una descrizione di un discobolo conservataci in Filostrato (*Imag.* I, 24); ha qualche analogia colla posizione dei nostri lanciatori di boccie, colla differenza però che le nostre pallottole sono lanciate in direzione retta, mentre il disco descriveva una parabola. Il giuoco col disco è intrecciato nella tradizione con non poche fra le più antiche leggende di dei e di eroi, e in Omero il getto del disco è già nominato come un giuoco favorito degli uomini. Il disco omerico, che chiamavasi σόλος, era un pesantissimo pezzo di ferro « grezzo, qual già dalla fornace uscío (αὐτοχόωνος) », oppure, come presso i Feaci, di pietra. Più tardi fu adoperato il bronzo, od anche una specie di legno molto pesante. Il

Fig. 255.

disco dei tempi storici era di forma lenticolare, simile a un piccolo scudo rotondo, senza presa e quindi difficilmente tenuto saldo; ma il discobolo piegava la punta delle dita intorno all'orlo del disco per tenerlo fermo contro la palma e contro il lato interno dell'avambraccio (fig. 255). La grandezza del disco negli istituti ginnastici era certo proporzionata alle forze delle singole schiere o classi di palestriti, mentre nei giuochi pubblici era per fermo di egual grandezza e di egual peso per tutti. Nell'Antiquarium del Museo di Berlino (*Bronzi*, N° 1273), trovasi un disco siffatto, trovato in Egina, avente un diametro di 7, 7″ e del peso di 3 libbre [pfund = 16 once] e 29 *loth* [loth = 1[2 oncia]; esso è ornato dall'una parte colla figura di un efebo che è nell'atto di vibrare la lancia; dall'altra porta la figura pur di un efebo che sta saltando cogli ἁλτῆρες (1). — Il disco era gettato dall'alto d'un piccolo rialzo di terra, detto βαλβίς, e chi lo gettava più lontano, sia che fosse stata posta o no una meta, vinceva.

Se già il getto del disco poteva valere come una immediata scuola preparatoria alla guerra, tanto più poteva ciò dirsi degli esercizi nel getto della lancia (ἀκόντιον, ἀκοντισμός), che già nei tempi omerici avea un posto importante tra i certami, e fu più tardi compreso nella cerchia degli esercizi ginnastici e agonistici. Mentre però in Omero questo esercizio era eseguito in piena armatura e con armi appuntate, nei ginnasi non adoperavano per certo che bastoni spuntati, simili alle citate *Gere* dei tedeschi. Infatti nelle figure dei vasi noi vediamo spesso efebi che tengono in mano siffatti bastoni spuntati da lanciare; ed il modo come essi tengono in mano uno o due di questi bastoni par che confermi la opinione da noi già sopra espressa, che in questi arnesi ginnastici debbansi riconoscere non già stanghe da saltare ma armi da getto. Nel *pentathlon* s'adoperavano probabilmente leggieri e corti giavelotti con una punta lunga e sottile, così che fosser acconci tanto pel tiro alla mira come pel tiro a distanza. Del resto, per ciò che riguarda la forma della lancia greca, rimandiamo il lettore al § 54, che tratta dell'armatura guerresca.

I cinque esercizi fin ora descritti, ossieno la corsa, il salto, la lotta, il getto del disco e il getto della lancia, formavano il cosidetto πένταθλον (i cinque certami), sorto in Grecia col fiorire dei quattro grandi giuochi ellenici. In un solo e medesimo giorno si eseguivano quei cinque certami uno dopo l'altro; e la varietà appunto delle gare del

---

(1) Vedi una copia di grandezza naturale di questo disco in Ed. Pinder, « *Ueber den Fünfkampf der Hellenen* [intorno al πένταθλον degli Elleni] » Berlino, 1867.

pentathlon risvegliava negli uomini più robusti il desiderio di mostrare con quello la loro forza e abilità acquistata nella scuola della ginnastica, e di gareggiare per la corona. Imperocchè questo premio non era aggiudicato se non a colui che fosse uscito vincitore da tutti gli agoni del πένταθλον, non già a chi avesse riportata la vittoria solamente nell'una o nell'altra gara. Secondo l'opinione di Böckh il *pentathlon* cominciava col salto, dopo il quale venivano la corsa, il gitto del disco, il gitto del giavelotto e la lotta; altri filologi hanno cambiato l'ordine delle gare. Resta poi dubbio se nel *pentathlon* fossero sempre eseguite tutte e cinque le gare, oppure no. Il salto, il gitto del disco e del giavelotto v'appartenevano necessariamente, e formavano, al credere di Krause (« *Ginnastica e Agonistica degli Elleni* ») il τριαγμός, che dovevasi sempre compire, mentre per circostanze speciali potevansi omettere la corsa e la lotta.

In nessun certame però era maggiore il pericolo della vita o il pericolo d'uscirne mutilati, quanto nel pugilato (πυγμή, πύξ). N'abbiamo una bellissima pittura in que' versi d'Omero:

> Come in punto si furo, ambi nel mezzo
> Presentârsi gli atleti, e sollevate
> L'un contro l'altro le robuste pugna,
> Si mischiâr fieramente. Odesi orrendo
> Sotto i colpi il crosciar delle mascelle ;
> E da tutte le membra il sudor piove.

Per dar più forza al colpo col pugno stretto, e insieme per riparare questo da ferite, il pugilatore (πύκτης) fasciava ambe le mani con un intreccio di strisce di cuoio (ἱμάντες), messo in maniera che le dita restassero libere e potessero chiudersi a formare il pugno. I capi di queste coreggiole erano poi ripetutamente intrecciati in su della giuntura della mano come i laccetti dei sandali in su del malleolo, ed erano poi legati e chiusi per modo che i polsi restassero coperti. Questo era il costume più antico e che già trovasi in Omero; e questo rivestimento delle mani chiamavasi anche μειλίχαι, forse perchè per esso, come osserva Krause, il colpo riusciva mitigato e più benigno. Per render più chiara la cosa abbiamo riprodotto nella fig. 256 *a* il braccio d'una statua d'atleta; qui è notevole il complicatissimo intreccio delle corregge che prima coprono la parte superiore della mano a strati trasversali, poi l'avambraccio fin quasi al gomito.

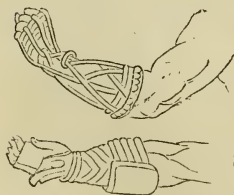



Fig. 256.

L'atletica però non si accontentò di questo guanto che poteva produrre delle bozze ma non precisamente delle ferite; essa v'aggiunse striscie di cuoio indurito, tagliente, oppure chiodi e borchie di piombo, così

che ogni colpo ben assestato doveva lasciar tracce sanguinose. Ad un tal genere di armi terribili appartenevano per certo quei guanti per pugilato che gli antichi chiamavano σφαῖραι. Il braccio fig. 256 *b*, tolto da una statua di pugilatore nella Villa Pamfili, mostra appunto questa particolare armatura del braccio. Qui le dita son chiuse dentro un anello di cuoio o di metallo, e il braccio è coperto d'un fitto intreccio di coreggie sul quale è applicata una lastra a guisa di scudo, per difesa dell'avambraccio. Un'armatura del pugno ancor più terribile sicuramente ne' suoi effetti è quella d'una statua di pugilatore del Museo di Dresda (fig. 257); forse è quella che gli antichi chiamavano stritolatrice delle membra (μύρμηκες). — Come negli altri agoni, così anche nel pugilato gli antagonisti erano completamente nudi. Prima che cominciasse la battaglia persone pratiche applicavano ai pugili i guanti di coreggiole; ciò fatto entravano i competitori in campo, e certo solevan prima, per provare l'elasticità delle loro braccia, descrivere nell'aria alcuni colpi di scuola. Presa poi una posizione sicura e favorevole, i combattenti, dato il segnale, si mettevano in guardia piegando un po' in avanti la parte superiore del corpo, ma ritirando all'indietro il collo perchè fosse possibilmente fuori del tiro dell'avversario; una posizione che noi vediamo non solamente nella bellissima statua della fig. 257, ma ancora in molte altre statue di combattenti arrivate fino a noi, e in figure di pugili dipinte sui vasi. Con ogni sorta di mosse e artifizi cercavano di stancar l'avversario, tenendosi però sempre coperti, perchè nessun colpo li arrivasse. A dare i colpi erano alternatamente adoperati così il pugno destro come il sinistro, chè ambi erano armati di *cesto*, e il braccio che ciascuna volta non era impiegato nell'assalto, era tenuto in posizione di parata o all'altezza del capo o del petto o del basso ventre. Come nella lotta, così nel pugilato erano requisiti di prima importanza la prontezza nello evitare i colpi nemici con rapide mosse del corpo, un abile mutar di posizione e di terreno, la massima tensione dei muscoli, e infine la scaltrezza e l'astuzia. Era però severamente punito l'uso di mezzi illeciti per riportar la vittoria, nonchè l'uccisione premeditata dell'avversario. I colpi erano specialmente diretti contro la parte superiore del corpo, e

Fig. 257.

le tempie, le orecchie, le guancie, il naso, la bocca, il mento erano come tanti bersagli pei pugni. Denti e orecchie n'uscivan di solito massimamente malconcie, chè quelli erano spesso fatti saltare in bocca, e queste schiacciate; e in alcune statue si vedono appunto queste schiacciate orecchie di pancraziasti. Paraorecchie (ἀμφωτίδες) di lana o di cuoio erano usate bensì nel ginnasio e nella palestra, ma non già certamente nei pubblici agoni. Quando la vittoria restava a lungo incerta per eguaglianza di destrezza e di forze, i pugilatori si concedevano di tanto in tanto un breve riposo, per ricominciar poi con nuova vigoria il sanguinoso spettacolo. Quando poi la battaglia durava lunga di molto, solevano, per affrettare la decisione della vittoria, prendere una posizione fissa, e durare in quella posizione sia assalendo sia difendendosi, finchè l'uno o l'altro alzando la mano non si fosse dichiarato vinto.

Se già nel pugilato l'atletica aveva trovato un vasto campo per prodursi, in molto maggior misura lo trovò nel παγκράτιον. Questo era l'unione della lotta e del pugilato, e, ignoto all'età eroica, non fu assunto tra i giuochi pubblici se non nella 33ª olimpiade. L'unione dei due generi di combattimento escludeva naturalmente l'uso del *cesto*, come quello che avrebbe impedito il libero uso delle mani per la lotta. Secondo le regole dell'arte, nel pancrazio il colpo doveva esser dato non col pugno stretto, ma solamente colle dita piegate. Del resto tutte le finte, tutti i colpi, tutte le astuzie — tutti gli *schemata* infine, che erano permessi o nella lotta o nel pugilato, lo erano anche nel pancrazio, e solamente era severamente punito l'uso di mezzi illeciti diretti a indebolire l'avversario (κακομαχεῖν).

53. Dopo lo studio degli agoni ginnici (ἀγὼν γυμνικός), passiamo a quella parte dell'agonistica che è designata col nome di ἱππικὸς ἀγών, e che comprende la corsa coi carri e la corsa coi cavalli. Questi agoni ippici mantennero in tutti i tempi il primo posto nell'agonistica come i più nobili e cavallereschi. E siccome l'allestimento dei carri e l'allevamento dei cavalli per le corse non era in facoltà che dei ricchi, e le classi povere erano naturalmente escluse dal partecipare a quelle gare, così noi possiamo a buon diritto chiamare gli agoni ippici i divertimenti aristocratici del mondo antico. Queste gare però non richiedevano una sistematica educazione del corpo ad agilità e forza, ma soltanto un occhio sicuro, una mano ferma ed abile nel guidare i cavalli. La corsa coi carri (ἁρματηλασία) non era quindi sempre eseguita in persona dal possessore del cocchio, il quale poteva benissimo mettere in suo luogo un altro come auriga. — Nel § 28, descrivendo l'ippodromo di Olimpia, abbiamo già parlato degli annessi architettonici di un ippodromo e se-

gnatamente delle barriere, della *aphesis* e della meta; non ci resta qui che d'aggiungere poche osservazioni intorno al cocchio adoperato per la corsa. Il carro a due ruote che già nei tempi eroici era adoperato dai duci greci nella battaglia e nella corsa (1), restò in uso per le corse anche nei tempi storici — naturalmente in questo caso stando sul cocchio il solo auriga. Non si può esattamente determinare il numero dei carri che potevano essere ammessi a correre contemporaneamente; esso avrà certamente variato secondo la maggiore o minore larghezza dell'ippodromo. Negli ippodromi maggiori, p. es. in quello d'Olimpia dove ciascun lato della *aphesis* era lungo circa 400 piedi, potevano naturalmente correre insieme un maggior numero di carri (cfr. p. 120 seg.). Del resto, se al punto di partenza i carri si trovavano tutti su una stessa linea, la fila si rompeva però subito, come è naturale, cosicchè era tolto il pericolo che i carri si urtassero l'un contro l'altro, salvo il caso che i cavalli si spaventassero. Per le corse usavansi da principio tiri a quattro cavalli maturi (δρόμος ἵππων τελείων), più tardi a due (ἵππων τελείων συνωρίς). La prima maniera di corsa fu introdotta nella 25ª olimpiade, la seconda nella 93ª olimpiade. Che del resto si usassero anche tiri a tre è dimostrato dai cocchi del fregio del Partenone. Colla 99ª olimpiade venne anche l'uso di far correre bighe o quadrighe tirate da puledri (πῶλοι). L'uso dei muli nelle corse non durò che dalla 70ª alla 84ª olimpiade. — I cocchieri tiravano a sorte i loro stalli; dato a tempo il segnale della partenza, i cavalli, eccitati dalle grida dei guidatori e dallo staffile (μάστιξ) o dal pungolo (κέντρον) (2) volavan via sollevando vortici di polvere. Precisamente come nella corsa a piedi (cfr. p. 237) anche qui o si misurava la lizza una volta sola senza ripiegare (ἄκαμπτον) intorno alla meta, oppure si compiva il *diaulos*; al suddescritto *dolichos* poi corrisponderebbe nella corsa coi carri il δωδέκατος δρόμος, ch'era quando si percorreva, con cavalli maturi, dodici volte l'intera lizza; questa corsa era stata introdotta nelle olimpie, nelle pizie e nelle istmie. Analogamente poi all'ὁπλίτης δρόμος descritto a pag. 237 seg., anche qui, oltre alle corse comuni dove l'auriga era nudo e

---

(1) Intorno alla costruzione del greco carro da guerra, rimandiamo il lettore al § 54, ove si tratta di ciò che riguarda la guerra.

(2) La *mastix* consisteva d'un corto bastone, in cima al quale erano attaccate parecchie code ritorte e con nodi (fig. 259); il κέντρον invece era un bastone appuntato col quale l'auriga pungolava dal suo sedile i cavalli, presso a poco come oggi ancora nell'Italia Meridionale e nella Spagna i carrettieri usano bastoni appuntati per spingere innanzi gli animali da tiro. Come si vede dal disegno d'un vaso (Müller, « *Denkmäler* » Parte I, N° 91 *b*) alla cima del *kentron* erano talvolta attaccate piastrine di metallo.

i cavalli coperti di leggera fornitura, aveva luogo una corsa guerresca, per la quale gli agonisti e i cavalli entravano in lizza in completa armatura da guerra. Del resto, oltrechè il terreno, non sempre eguale, rendeva inevitabili scosse e trabalzi dei carri, c'era poi un massimo pericolo nel girare intorno alla meta, chè l'urtarvi contro poteva aver per conseguenza di rovesciare od anche mandare in pezzi il carro. Epperò le parole istruttive, che Nestore dirige a suo figlio, insistono soprattutto nell'avvertimento di evitare questo pericolo. Citiamo le parole di Omero, perchè caratterizzano assai bene la maniera di guidare il cocchio intorno alla meta:

Tu fa di rasentarla [la meta], e vi sospingi
Vicin vicino il cocchio e i corridori,
Alcun poco piegando alla sinistra
La persona, e flagella e incalza e sgrida
Il cavallo alla dritta, e gli abbandona
Tutta la briglia, e fa che l'altro intanto
Rada la meta sì che paia il mozzo
Della ruota volubile toccarla;
Ma vedi, ve', che non la tocchi, infranto
N'andrebbe il carro, offesi i corridori,
E tu deriso e di disnor coperto.

Amantissimi com'erano i Greci di questo agone, è naturale che la scultura e la pittura ne traessero sovente argomento per le loro rappresentazioni. Così p. es. un dipinto murale (fig. 258), che (come quello riprodotto alla fig. 253) orna una camera sepolcrale etrusca, rappresenta

Fig. 258.

l'allestimento dei carri per la corsa. Alla sinistra vediamo un auriga che già conduce la sua biga sul campo della gara, mentre presso la biga che vien dietro pare che una persona pratica stia ancora esaminando i cavalli e la loro fornitura, prima di lasciarli entrare nello steccato. Alla destra vediamo disegnata con molta verità e naturalezza una scena di due servi che sono in procinto d'attaccare i cavalli. Altri monumenti ci mettono dinanzi agli occhi i carri volanti nella corsa furiosa e insieme i pericoli di questa gara, pericoli che Sofocle nell'*Elettra* ci descrive colle parole:

. . . . e tanto strazio
Soffrir giovin sì prode, orribilmente
Per terra strascinato, or alto or basso
Rotante i piè; fin che gli aurighi a stento
Le furenti puledre rattenute,
Nel ritrassero pesto, insanguinato.

E in un altro passo:

. . . . L'un contro l'altro
Forte urtò, l'un su l'altro arrovesciossi,
E pien fu tosto d'equestri naufragi
Tutto il campo Criseo . . . .

Così vediamo sopra un vaso dipinto (Panofka « *Bilder antiken Lebens* » Tav. III, 10) un cavallo che salta qua e là colle briglie rotte; sopra un dipinto murale (Micali « *L'Italia avanti il dominio dei Romani* » Atlante Tav. 70) è invece un carro infranto dai destrieri che s'inalberano, mentre l'auriga è lanciato in aria; e vuolsi infine confrontare la rappresentazione dei giuochi circensi sul pavimento a mosaico di Lione, che è riprodotta nel § 104.

Affine alla corsa coi carri è la corsa coi cavalli (ἱπποδρομία). L'arte del cavalcare, e specialmente l'uso della medesima nella guerra e nei giuochi, pare abbia avuto origine col principio del periodo storico, quando scomparve dal campo di battaglia l'omerico carro di guerra rimasto nella sua forma tradizionale soltanto negli agoni. Solamente

Fig. 259.

presso i popoli barbarici continuò per molto tempo ancora ad essere usato il carro da guerra. Come nella corsa dei carri, anche nella *ippodromia* si distingueva il cavalcare con cavalli maturi (ἵππῳ κέλητι) dal cavalcare con puledri (κέλητι πώλῳ); il primo modo fu introdotto nei giuochi pubblici colla 33ª olimpiade, il secondo colla olimpiade 131ª. Le regole per le corse dei cavalli saranno certamente state le stesse come per le corse dei carri; solamente il girare intorno alla meta non era qui congiunto a un pericolo egualmente grave. Che tuttavia avvenissero disgrazie anche nelle corse dei cavalli, ce lo fa vedere il dipinto d'un vaso (Panofka, « *Bilder antiken Lebens* », Tav. III, 4) dove un cavaliere gettato di sella dal suo destriero, è trascinato dietro sul suolo. L'arrivo alla meta ci è figurato in un vaso dipinto (fig. 259) dove il

giudice della gara riceve il vincitore, che ha sorpassato i suoi antagonisti della lunghezza d'un cavallo. Una forma speciale della corsa dei cavalli è quella che dicevasi κάλπη, nella quale il cavaliere, facendo l'ultimo giro dell'arena, saltava giù dal cavallo e accompagnava questo tenendolo per la briglia fino alla meta. Simile alla κάλπη, che del resto non si mantenne per lungo tempo, era una maniera della corsa coi carri: sul carro stavano due persone, cioè un cocchiere (ἡνίοχος), ed il vero agonista; quest'ultimo, mentre il carro faceva l'ultimo giro, saltava dal carro e continuava la corsa a piedi accanto al medesimo, rimontando però coll'aiuto dell'ἡνίοχος poco prima d'arrivare alla meta: di qui il suo nome di ἀποβάτης o ἀναβάτης. Questo genere di gara era segnatamente in uso nelle Panatenee, ed è certo rappresentato sul fregio del Partenone, là dove noi vediamo i tiri a tre guidati da cocchieri, mentre guerrieri armati d'elmo e di scudo compiono in parte a fianco dei carri quella corsa armata che abbiamo descritta a pag. 238, e in parte si slanciano sui carri come *anabatai*.

Nella cerchia degli esercizi ginnastici è compreso anche il giuoco alla palla (σφαιριστική), che, come mezzo di rinvigorire le membra, era molto raccomandato dai medici dell'antichità, ed era un giuoco favorito dai Greci come acconcio ad educare il corpo all'agilità e alla grazia. Fanciulli e uomini, ragazze e donne trovavano sollievo e divertimento in questo giuoco, che doveva essere imparato ed eseguito, al pari degli esercizi ginnici, secondo determinate regole. Nei ginnasi c'era perciò un locale apposito (σφαιριστήριον, σφαίριστρα) dove un maestro (σφαιριστικός) insegnava il giuoco alla palla (cfr. pag. 109). Usavano palle di cuoio imbottite di penne, di lana, di granelli di fico; ce n'era di diversi colori. Quanto alla grandezza distinguevano palle piccole, palle mezzane, palle molto grandi e palle vuote. Il giuoco colla piccola palla (μικρά) poteva alla sua volta essere di tre maniere, secondo si giocava con una palla piccolissima (σφόδρα μικρά) o con una un po' maggiore (ὀλίγῳ τοῦδε μεῖζον) o colla più grande tra le piccole (σφαιρίον μεῖζον τῶνδε). La differenza tra il gioco con queste piccole palle e il gioco colle palle maggiori era questa, che nel primo caso non dovevansi innalzar le mani più in su dell'altezza delle spalle, nel secondo caso era lecito sollevarle anche al disopra del capo. Le spiegazioni date dagli antichi scrittori per le diverse maniere del gioco della palla sono però tanto manchevoli che, fatta qualche eccezione, noi non siamo in grado di ottenerne alcuna chiara nozione. D'altra parte le rappresentazioni figurate si limitano a mostrarci quasi esclusivamente figure di donne sedute, che si divertono giuocando con una o più palle. In mancanza dunque d'una illustrazione tolta dalla vita greca, dobbiamo ricorrere a una scena d'uno

sferisterio romano, che è tolta da un dipinto murale delle terme di Tito a Roma (fig. 260). Tre efebi s'esercitano sotto la direzione del loro barbuto maestro con sei piccole palle; la posizione delle braccia corrisponde alla prescritta per questa maniera speciale del gioco. — Tra i giuochi colla palla piccola noi possiamo annoverare in seguito la ἀπόῤῥαξις. Qui la palla era gettata obliquamente contro il suolo, dove per la sua elasticità faceva parecchi salti, che si solevan contare; presa poi sul palmo della mano da uno dei compagni di gioco, era di nuovo respinta alla stessa maniera. I giocatori non si muovevano che poco dai loro posti, e solo nel caso che la palla saltando deviasse dalla linea diritta dovevano i giocanti cambiar posizione. Quel gioco alla palla ch'era chiamato οὐρανία, nel quale la piccola palla doveva essere lanciata più in alto che si potesse e ricevuta poi dai compagni di giuoco, appartiene pure a questa classe. L'ἐπίσκυρος o ἐφηβική era invece un gioco in partita, di cui Sparta era la patria. La compagnia si divideva in due parti eguali, ch'eran tenute separate per mezzo d'una riga (σκῦρον). Dietro ciascuna schiera dei giocatori un'altra riga segnava il limite fin dove potevano indietreggiare per ricevere la palla. La palla era posta sullo σκῦρον, poi presa da uno dei giocatori e gettata alla parte avversaria, che doveva riceverla e respingerla rimanendo entro i limiti prescritti; la partita finiva quando una delle parti fosse cacciata dietro della sua linea di confine. Meno informati siamo intorno al gitto delle palle mezzane e massime, che dovevano essere lanciate in alto con molta forza, e dall'avversario ricevute sulla palma della mano o sul braccio e così respinte. Forse quel giuoco del pallone che s'usa ancora oggi in Italia è una reminiscenza dall'antichità. È dubbio se si adoperassero palle piccole o grandi in quel giuoco, che si chiamava φαινίνδα, e nel quale il gettatore fingeva di lanciar la palla verso il suo compagno, ma in realtà le dava una direzione diversa; certo è ad ogni modo che le palle usate in questo giuoco erano vuote. Finalmente può considerarsi come appartenente al giuoco della palla il giuoco col κώρυκος, ossia la κωρυκομαχία o κωρυκοβολία. Qui era un pallone imbottito di farina o di granelli di fico o di sabbia, che pendeva attaccato a una corda dalla soffitta della camera, arrivando fin circa a metà della persona dei giocatori; ora si trattava di dare al pallone un movimento sempre più

Fig. 260.

accelerato, respingendolo con forte rimbalzo o col petto o colle mani tutte le volte che veniva a ricadere contro il giocatore.

Come conclusione di questi esercizi che servivano a rinvigorire il corpo, aggiungiamo alcune osservazioni sul bagno. Il bagno, e principalmente il bagno tiepido, era già usato nei tempi omerici come uno di quei mezzi di rinvigorire e di pulire il corpo, coi quali il Greco soleva ristorarsi dopo il lavoro. Anche nei tempi storici era generalmente riconosciuta l'utilità del bagno, segnatamente prima del pranzo, benchè i Greci del resto non abbian mai portato il bagno a quel punto di raffinatezza al quale esso era arrivato presso i Romani. Specialmente l'uso frequente di bagni caldissimi non era amato in Grecia. Quanto ai bagni caldi v'erano stabilimenti di bagni pubblici e privati (βαλανεῖα δημόσια e ἴδια); e anche nei ginnasi si trovavano locali appositi pei bagnanti (cfr. pag. 109). Se si giudica dai disegni dei vasi fittili, essendo assai scarse le notizie scritte intorno all'interna disposizione dei bagni greci, il bagno consisteva il più delle volte in un inaffiamento e lavamento colla fresca acqua di fonte di cui era alimentata la vasca da bagno (cfr. pag. 164 seg. e la rappresentazione di tre efebi bagnanti, in Gerhard, « *Auserlesene Vasenbilder* » Tav. CCLXXVII); oppure eran bagni a vapore (πυρίαι, πυριατηρίαι), pei quali i bagnanti prendevan posto in tinozze (πύελοι, omerico ἀσάμινθοι) libere o incastrate nel suolo, e dopo il bagno si facevan versare addosso acqua fresca dal bagnaiuolo (βαλανεύς) o dai servi del bagno (παραχύται). Un annesso necessario del bagno era la camera per ungersi (ἀλειπτήριον); in questa pulivano il corpo collo strigile (cfr. pag. 241), e lo strofinavano poi con olio fino, e là pure probabilmente davan compimento alla toeletta; chè solamente in un periodo posteriore pare andassero annesse ai bagni camere speciali per spogliarsi e vestirsi (ἀποδυτήρια). Della disposizione particolare d'un bagno da donne, che troviamo sopra un vaso dipinto, s'è già parlato a pag. 204.

54. Che la cura dei giuochi ginnici avesse per fondamento il proposito di educare una gioventù atta alla guerra, è manifesto dalla natura stessa della maggior parte di quei giuochi. Nella ginnastica i Greci riconoscevano, come Luciano si esprime, una preparazione pel combattimento armato; imperocchè uomini, che avevano reso il loro corpo per quella guisa più elastico, più sano, più forte, più tollerante, più svelto, dovevano riuscire all'uopo soldati di gran lunga migliori e più terribili ai nemici. Noi veniamo dunque a parlare ora della applicazione pratica nella battaglia di quella attitudine, che i Greci acquistavano nelle palestre e nei ginnasi, avvertendo però che la nostra attenzione sarà specialmente diretta ai singoli capi d'armatura e al

loro uso. L'argomento delle diverse fasi per le quali è passata la tattica greca non sarà toccato da noi, se non in quanto con esso si colleghi un cambiamento nella forma e nell'uso delle armi. Aggiungiamo ancora l'avvertenza che noi dovremo qui omettere la descrizione delle macchine da guerra, benchè la loro scoperta e il loro perfezionamento siano stati precipuamente opera dei Greci, per la ragione che le poche e troppo imperfette rappresentazioni delle medesime non s'incontrano che nei monumenti romani del periodo imperiale. Noi abbiamo perciò preferito trattar delle macchine guerresche nella parte romana del nostro libro.

Ora, quanto ricche sono le notizie degli antichi scrittori intorno all'armatura greca nei diversi tempi, e quanto varie e molteplici le forme di armi che troviamo rappresentate sui monumenti, altrettanto minimo è il numero degli oggetti d'armi superstiti; in quanto che solamente quelli di bronzo hanno potuto resistere agli effetti della ruggine; mentre le armi di ferro, che è quanto dire la parte di gran lunga maggiore, sono state distrutte dalla ruggine o del tutto o siffattamente da non essere più riconoscibili. Quanto alle armi di pietra, appartenenti a una popolazione primitiva e delle quali furono trovati qua e là alcuni esemplari anche nella Grecia, devono per ora considerarsi come estranee al campo dei nostri studi, avendo noi principalmente di mira l'antichità classica. Le figure dei vasi e le opere di scultura devono quindi costituire il principale fondamento delle nostre osservazioni e dichiarazioni. Ma è anche certo che questi monumenti, quando si tratti di concludere dalle loro rappresentazioni alla realtà, non possono usarsi che colla massima cautela; imperocchè da una parte nei disegni dei vasi fittili dell'antico stile il pittore non di rado si creava ed esprimeva, a spese della verità, un tipo troppo fantastico ed esagerato, e spesso il disegno era troppo scontorto; lo scultore d'altra parte, onde far risaltare la bellezza delle forme del corpo, preferiva trattare in maniera ideale il vestito e l'armatura, anzichè riprodurre fedelmente la realtà del costume. Aggiungi che, al solito, i monumenti offrono molte forme di armi per le quali ci mancano le denominazioni corrispondenti negli scritti, e inversamente gli autori del periodo posteriore parlano sovente di parti ed oggetti dell'armatura, pei quali ci fanno difetto le illustrazioni dei monumenti; così che i grandi monumenti storici dell'epoca romana imperiale devono servir di regola anche per l'armatura greca contemporanea.

Nello studio della completa armatura (πανοπλία) d'un guerriero greco può introdurci un bassorilievo del Louvre (fig. 261). Questa rappresentazione ci trasporta nell'officina di Efesto. Noi vediamo il dio in abito molto succinto occupato nell'attaccar la maniglia a un pesante scudo,

che un satiro, lavorante del dio, sostiene con fatica. A lato del maestro siede a terra un altro lavorante, occupato nel pulire una gambiera; esso è appoggiato a una στήλη, sulla quale son disposti i capi dell'armatura che sono già finiti di lavorare, cioè spada e corazza. Alla sinistra del quadro è una fucina colle fiamme divampanti, e dinnanzi a questa una figura di nano (forse Κηδαλίων, il fedele aiutante di Efesto e simile ai Gnomi, di cui il mito nordico ha popolato le viscere dei monti) esamina con occhi di conoscitore la politura dell'elmo chiomato che gli sta davanti, mentre un altro satiro mezzo nascosto dietro la fucina stende la mano al *pileus* del vecchio, per fargli una burla. Se fondandoci sulle parole dell'Iliade noi vogliamo credere che qui l'artista abbia voluto rappresentare Efesto fabbricante le armi di Achille, allora il quadro ci fa conoscere l'armatura greca dell'epoca omerica.

Fig. 261.

Designiamo come armi di difesa l'elmo, la corazza, le gambiere e lo scudo. In origine per coprire e difendere la parte superiore del corpo serviva la pelle d'una fiera. Come ai nostri giorni ancora certe stirpi di Indiani dell'America Settentrionale ornano la loro testa colla pelle del capo d'un bufalo o d'un orso, così anche gli uomini dell'antichità, in quei tempi nei quali l'arte di lavorare i metalli era ancora bambina, si coprivano il capo colle pelli di quelle fiere, a combattere e distruggere le quali erano costretti dal bisogno della propria sicurezza. Il trofeo di caccia diventava guerresca divisa. Così Ercole, il gran distruttore d'ogni fiera nemica dell'uomo, portava come arma di difesa e come sua insegna costante la pelle del leone nemeo; ed anche altri guerrieri appariscono sui monumenti forniti di cosiffatta copertura del capo; p. es. in un'urna cineraria etrusca, dove è rappresentata la guerra fraterna di Eteocle e Polinice, una delle figure secondarie porta come cappuccio la pelle del capo d'un leone (fig. 262 *a*). Presso i popoli germanici questa foggia era generale, e in monumenti del periodo imperiale vediamo sempre i romani alfieri e suonatori di corno vestiti di siffatte pellicce alla germanica. Come una forma di passaggio verso l'elmo metallico può considerarsi quel cappuccio di cuoio (κυνέη), che in origine era fatto certamente colla pelle non conciata di un animale. Diomede, in quella sua scorreria notturna nella quale ebbe a compagno

Ulisse, portava appunto una tale celata, aderente al capo, senza cono e senza cresta, di cuoio taurino (κυνέη ταυρείη), chiamata anche καταῖτυξ; chè il luccicare dell'elmo metallico poteva facilmente svelarlo al nemico. E simile era anche il morione che in questa medesima occasione portava Ulisse; tutto di cuoio, saldamente frenato nell'interno da molte lasse di cuoio e imbottito di feltro; e al di fuori invece rivestito tutto all'intorno dei bianchissimi denti d'un zannuto cinghiale, così da rammentare ancora quella cappa fatta colla pelle del capo d'una fiera, della quale si è parlato poc'anzi. Quella di Dolone era invece una celata di pelle di lontra (κυνέη κτιδέη). In generale parrebbe dalle parole di Omero, che i guerrieri più giovani portassero celate di cuoio. La fig. 262 *b*, che è la testa d'una statuetta in bronzo di Diomede, può rappresentarci una tale barbuta di cuoio. Da questa ebbe origine l'elmo di metallo (κράνος, e omerico κόρυς, in questo caso identica colla κυνέη πάγχαλκος, il morione di metallo), in quanto che in luogo della cappa di cuoio venne in uso una copertura del capo metallica, di forma emisferica, alla quale poi a poco a poco s'aggiunsero un parafronte e un paranuca, una visiera mezza o

Fig. 262.

intera e barbozze, per difendere il volto e il collo; un cono e una cresta, per difendere il cranio contro i colpi così di taglio come di punta. Sopra un'idria vulcense, dov'è figurato l'addio di Anfiarao che si licenzia da Erifile, l'eroe, armato di tutto punto, porta l'elmo di metallo, emisferico (fig. 262 *c*). Di forma simile è pure l'elmo che, sul rovescio delle medaglie d'argento della tracia città di Eno, porta l'eroe che là si venerava.

Già più atto a coprire e difendere il capo è l'elmo dell'arciero Teucro (fig. 262 *d*) nel gruppo dei combattenti egineti che si trova in Monaco. Esso è di forma emisferica, ma, adattandosi alla forma dell'occipite, alquanto ripiegato in fuori, e munito d'una difesa della nuca della larghezza circa d'una mano, nonchè d'uno stretto frontale. Ancor più perfetto è l'elmo che porta Telamone, nel medesimo gruppo eginetico (fig. 262 *e*). Il caschetto e la difesa della nuca sono come nell'elmo di Teucro; ma il frontale, aderente alla fronte, è prolungato con una stretta lista di metallo che scende a coprire il vomero; inoltre al riparo della nuca e della fronte, che gira unito tutt'attorno al

capo, sono attaccate, per mezzo di cerniere, due corte barbozze (φάλαρα), le quali, come vedesi da parecchie figure dei vasi fittili, fuori della battaglia erano rialzate così da dare in certo modo all'elmo l'aspetto d'un elmo alato. Una difesa molto migliore della testa e della nuca offre l'elmo della fig. 262 *f*, che fu trovato nel letto dell'Alfeo presso Olimpia. Qui il riparo della nuca, quello delle guance e quello della fronte formano un pezzo solo insieme col caschetto, e coprono interamente il capo fino alle spalle, non lasciando scoperti che gli occhi, la bocca e il mento. Da questa forma di elmo pesante, per mezzo di un semplice intaglio che divideva la difesa posteriore dalla anteriore, e col dare a quest'ultima la forma di una visiera intera fissa con piccoli e stretti fori per gli occhi, s'è svolta quella forma d'elmo elegante e di gran lunga più leggero, a cui si dava il nome di αὐλῶπις (fig. 262 *g*). Durante la battaglia lo si tirava giù sul viso, così che la testa del guerriero era difesa dal caschetto e il volto dalla visiera; fuori della battaglia lo si cacciava indietro di maniera che la maschera veniva a riposare sul cocuzzo. La bella testa di Atena della Villa Albani, qui riprodotta nella fig. 263 *b*, illustra questa forma di

Fig. 263.

elmo. Spesso però l'elegante elmo greco appare anche senza visiera di sorta e munito d'un semplice margine frontale ripiegato in su (στεφάνη), non dissimile dalle visiere degli elmi medioevali quand'eran sollevate. Valga come esempio la testa di Atena della fig. 263 *a*.

Mentre il cimiero (φάλος) mancava sempre all'elmo di cuoio, e spesso anche all'elmo di metallo (come negli esempi fig. 262 *d*, *e*, *f*, onde l'appellativo ἄφαλος), appaiono invece già in Omero e sopra vasi dell'antico stile pesanti elmi metallici, i quali, allo scopo principalmente di indebolire i colpi diretti sul capo ed anche per tener fissato il pennacchio (λόφος), hanno una specie di cresta o pettine (φάλος) che corre dal cocuzzo alla nuca e copre la giuntura delle due lamine del caschetto (fig. 263 *a*, *c* e fig. 264). Per accrescerne la resistenza il cimiero era rinforzato da parecchie, fino quattro, lamine metalliche sovrapposte;

e un elmo così fatto sarebbe, secondo la spiegazione di Göbel (1), quello a cui si dava il nome di elmo dai quattro cimieri (τετράφαλος, τετραφάληρος). Certe intaccature o fori che si trovavano sull'orlo superiore del cimiero servivano per fissarvi pennacchi di crini di cavallo (ἵππουρις) o di penne (fig. 262 *g*). Forse il κύμβαχος ἀκρότατος dell'Iliade (XV, 536) non è altro che il φάλος. Se poi veramente l'elmo che si chiama τρυφάλεια abbia avuto questo nome, come Göbel crede, dai fori del φάλος destinati a ricevere il pennacchio, è un punto che lasciamo indeciso. — Talvolta manca il cimiero che sostenga il pennacchio, e in questi casi pare che il pennacchio stesso fosse immediatamente infisso in un foro o cannuccia del caschetto (fig. 262 *g*, 263 *d*).

In generale si può ben ammettere che l'elmo del guerriero comune mancasse d'ogni qualsiasi ornamento artistico, e che una cura molto maggiore si ponesse nel render belli e ornati gli elmi dei duci; il caschetto, la visiera e la στεφάνη erano ornati con lavori d'incavo martellati; al cimiero si davano le forme più svariate (fig. 263 *b*, *e*) e il pennacchio semplice era spesso arricchito e perfino sopraccaricato di penne (fig. 263 *d*). Coperte di questi elmi pomposi vedonsi spesso statue di Atena, di Are e di diversi eroi; e parimenti in medaglie il capo di Atena, e teste-ritratti in pietre incise, come sarebbero per esempio i cammei colle teste di Tolomeo I e II nelle raccolte imperiali di Pietroburgo e di Vienna. Noi ci limitiamo a riprodurre l'elegante testa di Atena (fig. 263 *c*) d'una moneta d'argento, di Eraclea, e l'elmo (fig. 263 *e*) che copre il capo di Neottolemo in un bassorilievo, probabilmente romano, pubblicato dal conte Orti di Manara.

Fig. 264.

Il secondo capo dell'armatura di difesa è la corazza (θώραξ), intorno alla cui forma più antica Pausania, facendo la descrizione della λέσχη di Delfi dipinta da Polignoto, così si esprime: « Sull'altare giace una corazza di bronzo; nel tempo mio è sempre stata inusitata questa forma di corazze, ma in antico gli eroi ne portavano. Consiste di due piastre metalliche, l'una delle quali si adatta al petto e alla regione del ventre, l'altra è una difesa del dorso: la parte anteriore chiamavan γύαλον, la posteriore προσήγον, ed erano unite per mezzo di fibbie (περόναι). Il corpo pareva così difeso abbastanza, anche senza scudo » (2). In queste parole Pausania

(1) Philologus. 1862, p. 213 segg.

(2) Paus. X, 26, 2. Secondo la lezione comune s'avrebbe a tradurre: « queste

ci ha dato la perfetta descrizione dello θώραξ στάδιος o στατός, la corazza dritta e immobile, come la portavano in Omero i combattenti in prima fila, e come per conseguenza la troviamo indossata da guerrieri nelle figure di vasi dello stile più antico (fig. 264). Un esempio di questa antichissima forma di corazza ci è offerto dalla figura che porta il nome di Teucro nel gruppo delle figure eginetiche a Monaco. Da questa corazza fatta al certo di forti piastre metalliche, e che del resto non arrivava che fino alle anche (nel qual punto o finiva con un taglio netto oppure, per difesa dell'addome, era tutt'intorno circondata d'un margine sporgente) si svolse la corazza più leggera composta di lamine di metallo più sottili e informate alla musculatura del corpo, come è quella che vedesi sovrapposta a una στήλη nel bassorilievo riprodotto alla figura 261. Noi abbiamo dunque per questo capo d'armatura, come per l'elmo, un passaggio dalla forma pesante del tempo antico a una forma più leggera ed elegante di un periodo posteriore, durante il quale il cambiamento sopravvenuto nel modo di combattere rese in generale necessaria anche una armatura più acconcia. Questa corazza più moderna, che forse era portata dai soli generali ed ufficiali superiori, si distingueva dall'antica in singolar modo per ciò, che la piastra anteriore copriva a guisa di vôlta il corpo fino sotto alla regione umbilicale. Intorno alle anche, sia per tenere uniti i pezzi della corazza, sia per difesa dell'anguinaia, si portava sopra la corazza stessa una cintura (ζωστήρ, ζώνη) che si chiudeva per mezzo di fermagli (d'oro in Omero, ὀχῆες χρύσειοι). Cinto d'un ζωστήρ siffatto, che stringe a quanto pare un corsaletto di cuoio, è Ulisse sopra un'urna cineraria etrusca (fig. 265). Sotto la corazza, ma sopra il *chiton*, si soleva mettere un'altra larga fascia (μίτρα) di sottili lamine di metallo interiormente imbottite; essa naturalmente non è visibile sui monumenti perchè coperta dell'armatura. Noi possediamo però una di queste *mitre* (fig. 266), ed è quella che Brönsted acquistò, trovandosi sull'isola di Eubea, e descrisse nel suo scritto « *Die Bronzen von Siris* ». Questa piastra metallica, lunga undici pollici, ha interiormente quindici maggiori e tredici minori incavature, che alla parte

Fig. 265.

Fig. 266.

due piastre si chiamavano γύαλα; mettevano l'una davanti, l'altra di dietro, poi le univan tra loro per mezzo di fibbie. » *N. d. T.*

esterna (qui riprodotta) appaiono come tante mezze palle. Per mezzo degli uncini alle estremità la lastra era fissata sull'anima della vera cintola. Ammessa questa nostra spiegazione del *zoster* e della *mitra*, diventano chiare quelle parole dell'Iliade (IV, 135 segg.):

. . . . . Ivi l'acerbo
Quadrello cadde, e traforando il cinto
Nel panzeron s'infisse, e nella piastra
Che dalle frecce il corpo gli schermia.
Questa gli valse allor d'assai, ma pure
Passolla il dardo e ne sfiorò la pelle,
Sì che tosto diè sangue la ferita.

Oltre alla corazza metallica, s'incontrano il corsaletto di lino (λινοθώρηξ, come l'hanno già in Omero Aiace, figlio di Oileo, e Anfio [*Il.* II, 830]), e il *chiton* di bronzo (χαλκοχίτων). L'una e l'altra specie di lorica erano a guisa di giubbe strettamente aderenti al corpo, di cuoio o di lino, con piastre di bronzo applicate sopra a difesa delle spalle e della cavità cardiaca (fig. 265, 267). Un cintolo proteggeva inoltre la regione del ventre. Le spalline, ch'erano fissate dinanzi e di dietro alla cintola e talvolta alla lorica stessa per mezzo di striscie (fig. 267), erano spesso, come mostrano i monumenti, riccamente ornate. Per questo riguardo meritano un'attenzione speciale due spalline di bronzo, ornate di lavori in rilievo rappresentanti la battaglia di Aiace e d'un'Amazzone, che sono da annoverare per la composizione e per l'esecuzione tra i capilavori dell'arte greca nel lavorare metalli. Tutti e due questi capi d'armatura formano ora un ornamento del Museo Britannico. La falsa notizia che fossero stati trovati sulle sponde del Siri aveva fatto supporre che i medesimi potessero aver fatto parte della splendida armatura che Pirro portava nella battaglia al Siri. Benchè l'errore sia ora riconosciuto, potrebbe tuttavia durare per questi oggetti d'armatura la denominazione introdotta e generalmente ammessa di « bronzi del Siri ». — Tanto da questi leggeri corsaletti, che si vogliono introdotti come armatura generale dell'esercito ateniese da Ificrate, come da quelle corazze di bronzo già descritte che erano lavorate in modo da corrispondere alla muscolatura del corpo, pendevano agli orli inferiori strisce di cuoio o di feltro più o meno lunghe, formanti talvolta uno strato solo, ma non di rado anche due strati l'uno sovrapposto all'altro, e rivestite di certe piastre di metallo che si chiamavano πτέρυγες. Queste servivano a difesa del basso ventre, ed erano, al pari delle spalline, adorne di ornamenti artistici in metallo (fig. 267; cfr. come es. dell'armatura più antica il

Fig. 267.

guerriero della στήλη di Aristione nella « *Storia della plastica Greca* » di Overbeck, parte I, p. 98). Di simili πτέρυγες, benchè più corte, erano pur fornite le imboccature per le braccia, a difesa della parte superiore del braccio. — Loriche di lino o di cuoio rivestite di squâme metalliche occorrono già in un tempo molto antico. Secondochè v'erano imitate piuttosto le squame maggiori del pesce o le minori del serpente quella lorica chiamavasi θώραξ λεπιδωτός oppure φολιδωτός (1). Simili *chitoni* a squame sono p. es. quelli d'Achille e di Patroclo su quel vaso fittile dell'Antiquarium di Berlino, che è noto sotto il nome di « *kylix* di Sosia ». Parimente rivestito d'un completo abito a squame, che copre il corpo a guisa di maglia, è quell'arciero persiano nel gruppo delle figure eginetiche, a cui si dà il nome di Paride. La camicia a catenella (θώραξ ἁλυσιδωτός) pare non sia stata introdotta che in tarda età romana, e probabilmente importata dall'Oriente.

Gli stinchi erano già nel tempo omerico difesi da gambiere metalliche (κνημῖδες), che coprivan la gamba dal malleolo fin sopra il ginocchio, presso a poco come le nostre uose o *fausses bottes*. Erano fatte di metallo pieghevole, e foderate internamente, a quel che pare, di cuoio; si mettevano piegandole intorno alla gamba e facendo accostare dietro il polpaccio i due lati aperti (fig. 268). Per legarle intorno ai malleoli servivano certi fermagli artificiosamente lavorati (ἐπισφύρια), che si possono ancora riconoscere in certi frammenti di gambe appartenenti al gruppo dei guerrieri egineti e sono stati conservati nella restaurazione delle figure. In altre figure pare però che manchino gli ἐπισφύρια, chè certi anelli ai malleoli, i quali erano prima stati spiegati come ἐπισφύρια, dopo una più esatta osservazione si riconobbero non essere altro che le ribaditure necessarie agli orli di qualunque armatura. Pare inoltre, come indica il disegno di un vaso (fig. 268), che i lati delle gambiere fossero assicurati intorno al polpaccio con fibbie o coreggie. Del resto nelle figure dei vasi fittili s'incontrano di frequente soldati nell'atto di mettersi le gambiere.

Fig. 268.

Ma la principale arma di difesa era lo scudo, rotondo o ovale. Lo scudo rotondo (ἀσπὶς παντὸς ἐΐση, εὔκυκλος), detto anche lo scudo argivo, o, più esattamente, dorico (fig. 269 *a*, *b*; 270 *b*, *c*), perchè si vuole introdotto dai Dori in luogo del più antico scudo lungo del quale dovremo parlare più avanti, era il più piccolo e copriva il guerriero presso a poco dal mento al ginocchio. Ma affinchè poi, quando nella

(1) Frammenti d'un corsaletto a squame trovati nelle ruine dell'antica Panticapeo trovansi riprodotti nelle « *Antiquités du Bosphore Cimmérien* », pl. XXVII.

battaglia lo scudo era sollevato all'altezza dell'elmo, non restasse scoperta la parte inferiore del corpo, si appendeva talvolta all'orlo inferiore dello scudo una falda lunga, quadrangolare, forse tessuta di striscie di cuoio o di feltro (λαισήϊα πτερόεντα?) (1), che colla sua elasticità poteva ammortire i colpi così di taglio come di punta (fig. 269 *b*). Questa coperta di difesa attaccata allo scudo era usata in origine dai popoli asiatici, e par che, nei tempi più antichi almeno, fosse stata ammessa anche nell'armatura greca. Diverso da questo scudo è lo scudo più antico grande ed ovale (σάκος), che, con una lunghezza di forse quattro piedi e mezzo e una larghezza maggiore di due, copriva il guerriero quasi dal capo alle piante, ond'era detto ποδηνεκής, ἀμφίβροτος (fig. 264). Come fu già osservato, questo pesante e lungo scudo più anticamente usato cedette il posto allo scudo rotondo; lo scudo ovale però si mantenne, benchè notevolmente accorciato, fino a un periodo tardissimo. Scudi ovali, nei quali i lati più lunghi sono interrotti a mezzo da una specie di seno di forma semicircolare od ovale, sono chiamati scudi beoti (figure 264, 269 *c*, 270 *a*). Lo scopo di questi incavi non è del tutto chiaro; forse servivano a ciò che il combattente, tenendo lo scudo orizzontalmente dinanzi a sè, potesse per questi vani vedere il nemico e tenere insieme protetto il volto, meglio che non avrebbe potuto fare collo scudo a margini continui, il quale naturalmente, quando volevasi prendere la mira, non poteva esser tenuto più alto della linea degli occhi. Questa forma di scudo si trova come stemma della maggior parte delle città beote sulle monete da esse coniate (la fig. 270 *a* è tolta da una moneta della beota città di Aliarto), e si trova parimenti assai di frequente sopra vasi dello stile più antico. Tutti gli scudi erano più o meno concavi in dentro. La maniera di portar lo scudo pare fosse nel tempo più antico assai incomoda, in quanto che esso veniva appeso intorno al capo ed alla nuca per mezzo d'un balteo di cuoio (τελαμών)

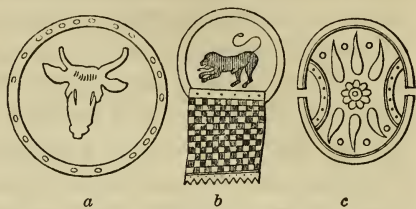



Fig. 269.

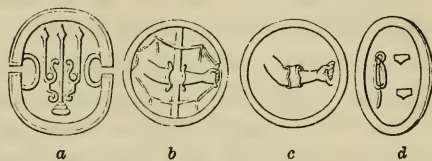



Fig 270.

(1) Cfr. Aristofane, *Acarnesi* v. 1088: τὰ στρώματ' ὦ παῖ δῆσον ἐκ τῆς ἀσπίδος.

applicato alla superficie interna dello scudo, vicino all'orlo, mentre per dirigerlo serviva una maniglia (πόρπαξ) fissata nell'interno della cavità dello scudo e tenuta dalla mano sinistra. Un perfezionamento di questa arma era attribuito, al dire di Erodoto, ai Carî, i quali avrebbero applicata una imbracciatura (ὄχανον) di metallo o di cuoio, che stava nel mezzo della cavità, e per la quale passava la parte superiore del braccio, mentre la mano andava ad afferrare una maniglia in vicinanza dell'orlo (fig. 264, 265, 270 *c*). Non ci è detto se con questo mutamento sparisse il τελαμών; ma è probabile che questa specie di tracolla continuasse ad essere in uso, e servisse, come presso i Romani, a portar lo scudo dietro le spalle durante le marcie. Se noi esaminiamo lo scudo che riposa ai piedi della bella statua di Are seduto, nella villa Ludovisi, e che ha la cavità interna rivolta allo spettatore (fig. 270 *d*), noi riconosceremo chiaramente in quella correggia che, accanto alla maniglia, sta fissata ad un anello di metallo il balteo chiamato τελαμών.. Nei più antichi scudi rotondi mancavano però spesso le due maniglie interne, e in loro luogo era una larga traversa (κανών) fissata sul cavo dello scudo da un orlo all'altro, sotto la quale si faceva passare la parte superiore del braccio. La mano afferrava una delle maniglie, di cuoio o di drappo (fig. 270 *b*) che correvano tutt'all'intorno nella cavità dello scudo. Queste numerose maniglie offrivano ad ogni modo il vantaggio, che se lo scudo fosse stato rotto in un punto vicino ad una delle medesime, oppure una di esse stesse si fosse strappata, il combattente non aveva che da far girare alquanto il braccio e afferrar colla mano un'altra maniglia; così lo scudo, anche se molto danneggiato, non diventava inservibile durante la battaglia. Questa maniera di portar lo scudo non appartiene probabilmente che a un periodo antico, non trovandola noi figurata che sopra vasi del primo periodo.

Lo scudo era fatto di pelli di bue, che in parecchi doppi, talvolta fin sette, erano stese l'una sull'altra e congiunte con cuciture; sopra tutte era poi stesa e assicurata con chiodi una piastra di metallo. Le capocchie di questi chiodi (ὀμφαλοί) sporgevano lungo l'orlo dello scudo a guisa di borchie (fig. 269 *a*), onde in Omero sono chiamati gli scudi « ricchi di borchie » (ὀμφαλόεσσαι). La borchia centrale, che sporgeva più di tutte, ed era per lo più riccamente ornata, serviva a parare i colpi diretti contro lo scudo, ed era chiamata l'umbilico dello scudo, l'*omphalos* κατ'ἐξοχήν. — Oltre a questi scudi, ch'erano solamente in parte di metallo, portavano i Greci del tempo antichissimo scudi rotondi di bronzo massiccio (πάγχαλκος ἀσπίς), i quali però più tardi andarono interamente fuori d'uso a cagione della loro gravezza. Con quanta arte del resto fosse lavorato il metallo di certi scudi, è mostrato, tra gli altri esempi,

dalla omerica descrizione dello scudo d'Achille fabbricato da Efesto, e da quella dello scudo di Eracle in Esiodo. La testa spaventevole della Gorgone, leoni (fig. 269 *b*), pantere, cinghiali, tori (fig. 269 *a*), scorpioni, serpenti, àncore, tripodi, carri da guerra ecc. trovansi spesso in disegni di vasi come emblemi (ἐπίσημα, σημεῖα) sulla superficie esterna degli scudi, e sono specie di insegne che hanno qualche rapporto cogli eroi che ne sono fregiati. Così p. es. lo scudo d'Idomeneo portava l'imagine del gallo, riferentesi alla discendenza di quell'eroe da Elio (sole), al quale il gallo era consacrato; lo scudo di Menelao era ornato dell'imagine del drago, che era apparso a quel re in Aulide come divino augurio. Un emblema simile era sullo scudo che fregiava la tomba di Epaminonda presso Mantinea, ad indicare l'origine di lui dalla stirpe di Cadmo; e lo scudo di Alcibiade era contrassegnato dall'Amore scagliante il fulmine. Ricordiamo ancora le rappresentazioni figurate degli scudi che portano in Eschilo i Sette e Tebe. Oltre a queste insegne scelte da ciascuno a piacere (οἰκεία σημεῖα), ve n'erano altre comuni indicanti la nazionalità; e queste sembrano essere diventate generali dopo le guerre persiane presso le diverse stirpi greche. Così gli scudi dei Sicionî erano contraddistinti da uno splendente Σ, quelli dei Lacedemoni da un *lambda* di forma antiquata, V (che è la ragione per cui gli scudi lacedemoni erano anche chiamati senz'altro *lambda* o *labda*), quelli dei Messeni da un M, quelli degli Ateniesi da una civetta, quelli dei Tebani pure da una civetta o da una sfinge. Gli scudi portavano anche iscrizioni; quello di Capaneo p. es. le parole: πρήσω πόλιν, e quello di Demostene le parole: ἀγαθῇ τύχῃ. — Realmente conservato non abbiamo che un solo scudo, che si conserva nel Museo di Palermo.

Come è noto, le guerre persiane apportarono una radicale trasformazione nella tattica greca. Mentre nei tempi eroici la decisione delle battaglie dipendeva dal valore personale e dalla destrezza di quelli che, in prima fila, combattevano in singolar tenzone — tanto che anche il seguito dei duci non prendeva già parte alle battaglie in masse chiuse, ma dividendosi e combattendo a somiglianza dei capi in duelli singolari, — più tardi questo genere di battaglia andò sempre più scomparendo. L'infanteria pesante, gli opliti, che eseguiva i suoi movimenti in masse chiuse, formava il nucleo dell'esercito, e da essa dipendeva principalmente la decisione della battaglia. A questi guerrieri corazzati di bronzo restò infatti il grande ovale scudo omerico, e solamente per le altre armi di difesa si operò un cambiamento in questo senso, che l'omerica corazza di bronzo cedette il posto alla lorica di cuoio o di lino coperta di lastre metalliche, e l'elmo e le gambiere furono fatte di materiali più leggeri. Dopo le guerre persiane però sorse accanto agli

opliti, come arma speciale, la infanteria leggera. Dall'epoca della ritirata dei diecimila questo corpo fu considerato come parte integrante dell'esercito greco, e fu diviso in γυμνῆτες o γυμνοί, ossia infanteria leggera che combatteva senza alcuna arma di difesa, e in πελτασταί, πελτοφόροι, ossia soldati che portavano una pelta come arma di difesa. Essi dovevano combattere da lontano, e per conseguenza le armi loro consistevano o nel leggero giavelotto, o nell'arco o nella fionda, secondo la diversa nazione a cui appartenevano e alla quale era propria piuttosto l'una che l'altra tra quelle armi da tiro. Come arma di difesa i peltasti usavano uno scudo (πέλτα), che aveva la forma di una mezza luna. Questa pelta, lunga circa due piedi, fatta d'un'anima di legno o di graticcio di vimini, sopra la quale era distesa una falda di cuoio, vuolsi che in origine fosse un'arma tracia. Nelle rappresentazioni figurate essa appare quasi esclusivamente come arma di difesa delle Amazoni leggermente armate, e un confronto delle numerose rappresentazioni di combattimenti d'Amazoni ci darebbe per fermo le forme più svariate della gentile pelta. Quasi circolari p. es. sono le pelte delle Amazoni sul magnifico fregio del tempio d'Apollo Epicurio a Figalia, e non hanno che una leggera curva rientrante ad uno dei lati; in altri monumenti invece la pelta ha la forma di una mezza luna. Diamo qui, non solamente come esempio di questa parte dell'armatura, ma anche per mostrare il guerresco costume col quale l'arte antica soleva rappresentar le Amazoni, la copia della bella marmorea statua d'una Amazone armata (fig. 271), che è nella raccolta d'antichità in Dresda. Qui vedesi l'Amazone in nobile greco costume; ma assai più

Fig. 271.

Fig. 272.

Fig. 273.

frequente è la rappresentazione delle Amazoni in foggia orientale, come ne è un esempio l'aggiunta copia di un'Amazone che tira d'arco (figura 272). Del resto qua e là in qualche opera d'arte le Amazoni appaiono col concavo scudo ovale dei guerrieri greci; e su quelle spalline

di bronzo, delle quali si parlò più sopra (pag. 261), la pelta è un piccolo disco non incavato, che si porta con una sola maniglia. Pel periodo storico ha per noi grandissima importanza un peltasta (fig. 273) che si trova sopra uno σκύφος proveniente da Atene, come quello che ci fa vedere in atto la tattica d'assalto dell'infanteria quale fu introdotta da Cabria e descritta da Cornelio Nipote, nella biografia di questo generale, colle seguenti parole: « *Reliquam phalangem loco vetuit cedere, obnixoque genu scuto, proiectaque hasta impetum excipere hostium docuit* ». Ad ogni modo questo disegno di vaso in apparenza così insignificante appartiene a quei pochi, che servono come commento d'un fatto storico.

Le armi offensive erano la lancia, la spada, la clava, l'azza, l'arco e la fionda. La lancia (ἔγχος, δόρυ) consisteva di un'asta liscia di legno, nel tempo omerico specialmente di frassino (μείλινον), lunga da sei a sette piedi, sulla cui cima appuntata (καυλός) era infissa per mezzo d'un manico vuoto (αὐλός) la punta metallica (αἰχμή, ἀκωκή), e fissatavi con un anello di ferro (πόρκης). La forma della cuspide poteva essere assai varia; essa o era simile a una foglia o a un largo stelo di canna (fig. 274 *b*, *c*, *e*, *f*); talvolta era munita d'uncini (fig. 274 *i*), e tal'altra era perfettamente simile alla punta delle lancie dei nostri lancieri. Anche l'altro capo dell'asta, nel tempo post-omerico segnatamente, era munito d'un puntale (σαυρωτήρ, fig. 273, 274 *f*, *g*) (1), che serviva a infigger la lancia ritta in terra in tempo di riposo, od anche sostituiva in battaglia la testa quando questa fosse spezzata. Le lancie più corte servivano come proiettili, le più lunghe come picche. Due delle prime solevan portare con sè gli eroi omerici sul loro carro da guerra, e sopra vasi e bassorilievi si vedono assai spesso guerrieri armati con due siffatti giavellotti. È però notevole, che in un certo numero di monumenti queste aste non appaiono di egual lunghezza, e da questo fatto noi ci crediamo in diritto di conchiudere che la più corta dovesse servire come proiettile e la più lunga come picca per ispignere. Così p. es. noi vediamo due lancie di non egual lunghezza nelle mani di Achille e di Aiace in un dipinto d'un vaso (Panofka, « *Bilder antiken Lebens* » Tavola X, 10), e parimenti in mano di Peleo nella figura di un vaso che

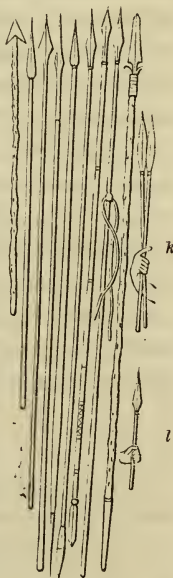



Fig. 274.

---

(1) Munita d'un *sauroter* è l'asta che porta il peltasta della fig. 273.

rappresenta le nozze di questo eroe con Teti (Overbeck « *Gallerie heroischer Bildwerke* » Tav. VIII, 6). Un'analoga differenza nella lunghezza delle lancie si potrebbe riconoscere nell'armatura romana, in questo che gli *hastati* e i *principes* erano armati del *pilum* o *vericulum*.

Mentre tutte queste aste hanno una lunghezza di circa 5 a 7 piedi occorrono in disegni di vasi anche aste di 2 a 3 piedi di lunghezza, nelle quali il solo ferro prende un terzo della lunghezza totale del giavelotto. Sopra un vaso dipinto (Overbeck, « *Gallerie heroischer Bildwerke* » Tav. XIII, 1) un guerriero porta due siffatte corte armi nella mano (fig. 274 *k*), e sopra un altro vaso (Overbeck, l. c. Tav. XVIII, 3) Aiace vibra un'asta ancor molto più piccola contro Cassandra che abbraccia il palladio (fig. 274 *l*). Anche nel periodo storico era uso che un medesimo guerriero portasse parecchie lancie di diversa lunghezza. I peltasti nell'esercito di Senofonte portavano cinque giavelotti più piccoli e uno maggiore, quest'ultimo fornito d'una coreggia per scagliare (ἀγκύλη, *amentum*), onde una lancia siffatta era detta μεσάγκυλον, *hasta amentata* (fig. 274 *h*). Si fu lungo tempo incerti intorno a questo punto, cioè come gli antichi adoperassero questo *amentum*, in quanto che i numerosi monumenti che rappresentano scene di battaglia non offrono che in pochi casi qualche dato che possa servire a spiegar l'uso dell'ἀγκύλη, e le testimonianze scritte dell'antichità, benchè più numerose, non toccano che occasionalmente e di passaggio qnesto punto, come cosa generalmente conosciuta (1). È un merito di Köchly quello d'aver approfondita la questione dell'uso dell'ἀγκύλη, e d'averla spiegata con esperienze pratiche (2). Dagli studi fatti da questo filologo risulta che questa

---

(1) La rappresentazione più chiara dell'uso di questa coreggia ci è offerta dal disegno di un vaso riprodotto nella fig. 275 (*Revue archéologique*, 1860, T. II, p. 211). Del resto l'*hasta amentata* appare, per quanto è a noi noto, soltanto nei seguenti monumenti: Disegno di vaso in: Millingen « *Peintures antiques et inédites de vases grecs tirées de diverses collections* » Rome 1813 (cfr. sopra, fig. 274 *h*); — disco del Museo di Berlino nei *Bronzi* n° 1273 (copiato in grandezza originale in: Pinder « *Ueber den Fünfkampf der Hellenen,* » Berlino 1867); — disegno d'un vaso del Museo Britannico, n° 1263 (copiato in: Jahn, « *Ueber bemalte Vasen mit Goldschmuck,* » Tav. II). — Sul pavimento pompeiano a mosaico noto sotto il nome di « Battaglia di Alessandro » si vede per terra sul davanti un'asta rotta nodosa, fornita dell'*amentum*; e sopra un bassorilievo pubblicato in: Stuart and Revett, « *Antiquities of Athens,* » T. III, p. 47, che era in quel tempo immurato nella parete d'una chiesa in vicinanza del Θησεῖον, son figurate tre aste *amentatae* insieme con quella pelta propria dei peltasti. — Gli abitanti della Nuova Caledonia e delle Nuove Ebridi si servono, secondo le relazioni di Garnier (*Globus*, XV, 1869, p. 200) di simili lancie, che essi mediante una corda fatta colle fibre del coco o colla pelle del pipistrello, sanno scagliare con sicurezza straordinaria.

(2) *Atti del 26° Congresso dei filologi e insegnanti tedeschi, in Würzburg.* Lipsia 1869, p. 226-38.

arma era stata presa dal campo degli esercizi ginnastici (cfr. la rappresentazione del disco del Museo Berlinese), e diventò più tardi il proiettile più comune e più sicuro dei peltasti greci, non meno che dei veliti romani, presso i quali venne forse introdotta dopo le guerre con Pirro. Rappresentiamoci dunque quest'arma come un giavelotto lungo 2 $^1/_2$—3 braccia greche, e grosso $^3/_4$ di pollice; al suo centro di gravità è annodata una coreggia. Le striscie pendenti di questa coreggia erano ravvolte prima del gitto parecchie volte intorno all'asta; unite poi con un nodo le due estremità, s'introducevano nel cappio formato dalle medesime le dita anteriori (διηγκυλωμένοι. Ovid. *Metamorph.*, XII, 326: *inserit amento digitos*), e dando così nel momento dello scagliar l'asta un forte strappo alla coreggia che si svolgeva rapidamente, si inferiva nell'asta stessa un movimento rotatorio. « Il giavelotto era così messo in doppio movimento, cioè non solamente verso la mira, ma ancora roteante intorno al proprio asse longitudinale, e quest'ultimo rapidissimo. Coll'*amentum* dunque l'antico proiettile a mano acquistava quegli stessi vantaggi che si sono recentemente ottenuti pei proiettili di forma allungata delle moderne armi da fuoco per mezzo delle righe spirali delle canne »(1). Soltanto il disegno di vaso della fig. 275 può darci una chiara idea dell'uso dell'*amentum*, mentre tutte l'altre figure noverate nella nota 1 della pag. preced. non rappresentano che l'arma stessa. Che l'ἀγκύλη si svolgesse dall'asta senza però staccarsene, è provato da ciò che dice Plutarco nella vita di Filopemene, dove si narra, che questo generale ebbe trafitti in battaglia ambedue i femori da un'asta amentata, e in maniera tale, che essendo passato attraverso uno dei femori insieme coll'asta anche la coreggia, l'asta non poteva essere estratta nè da una parte nè dall'altra, e non si riuscì ad eliminarla se non dopo che il ferito coi moti violenti del corpo l'ebbe spezzata nel mezzo.

Fig. 275.

Le lancie più lunghe, dette σάρισσα, σάρισα, erano quelle portate dai falangiti macedoni, e, secondo le concordi notizie dei greci scrittori di cose militari, avevano da principio una lunghezza di 16 braccia (il braccio greco = un piede e mezzo), più tardi di soli 14, onde fossero più maneggevoli; dunque prima 24 poi 21 piedi. È chiaro che picche

(1) *Turn-Zeitung* [Giornale di ginnastica], 1868, n° 26.

di questa lunghezza e di grossezza corrispondente non potevano essere rette e dirette neppur dalla mano del più forte soldato; epperò noi ci accostiamo volentieri all'opinione di Rüstow e Köchly («*Geschichte des griechischen Kriegswesens*» p. 238, segg.), secondo la quale in tutti i casi dove la misura è data in braccia devesi intendere in piedi; nè questo cambiamento nuoce in alcuna maniera all'intelligenza dell'ordinamento della falange macedone, quale ci è descritta p. es. da Eliano nella sua «*Teoria della Tattica*» c. XIV segg. (1). Noi vogliamo appunto recare la descrizione della falange macedone, com'è data da Eliano, solamente inserendo accanto alle misure originali date in braccia [*cubita*], la nostra riduzione in piedi: «Imperocchè presso di loro nell'ordine di battaglia serrato, l'uomo armato occupava uno spazio di 2 braccia [2 piedi, cioè dal petto dell'uomo anteriore al petto dell'uomo posteriore]. La lunghezza della *sarissa* sarebbe secondo il modello originario di 16 braccia, nel fatto però è di 14 [16-14 piedi]. Di questa lunghezza 4 braccia [4 piedi] sono prese dalla distanza delle due mani; le altre 10 braccia [10 piedi] cadono dinanzi alla fronte dei soldati di grave armatura ordinati nella prima fila. Quelli della seconda fila, che stanno 2 braccia [2 piedi] più indietro degli uomini a loro anteriori, lasciano cadere le loro *sarisse* in modo che 8 braccia [8 piedi] avanzano gli uomini di grave armatura della prima fila [4 piedi per la distanza delle mani, in quanto che la mano destra tiene la lancia al calcio, e la sinistra 4 piedi più in su; 2 per la distanza tra l'uomo davanti e l'uomo di dietro; 8 per la sporgenza delle lancie dinanzi alla fronte]; quelli che stanno in terza fila spingono le loro lancie 6 braccia [6 piedi] innanzi alla fronte della prima fila; quelli in quarta fila 4 braccia [4 piedi]; quelli in quinta fila 2 braccia [2 piedi; vale dire è da sottrarre ogni volta la distanza di 2 piedi che corre tra una fila e l'altra]; quelli della sesta fila e di tutte le successive non possono spingere le loro *sarisse* al di là della prima fila. Per conseguenza le sarisse che stanno abbassate dinanzi a ciascun uomo della prima fila offrono al nemico una vista spaventosa, mentre, come è facile comprendere, dànno forza all'uomo che si vede protetto da cinque *sarisse*, e s'avanza con una forza quintupla». Avanti alla fronte della falange sporgeva dunque un baluardo di lancie di 10, 8, 6, 4, 2 piedi, certo abbastanza forte per respingere un assalto di cavalleria.

Più corta, ma sempre d'una lunghezza considerevole, era la picca dei cavalieri macedoni. È certamente da lamentare la mancanza di rappresentazioni figurate, dalle quali potremmo ottenere una chiara no-

---

(1) Cfr. Eliano, c. XIV in: «*Griechische Kriegsschriftsteller, erklärt von Köchly und Rüstow*».

zione dei costumi militari di un periodo seriore. Però interessante per noi, per ciò che riguarda l'armatura dei Greci settentrionali, è una medaglia d'argento della tessalica città di Pelinna. Il diritto di questa medaglia (fig. 276) mostra un cavaliere che corre a briglia sciolta, coperto del tessalo-macedone cappello di feltro e armato del σαυρωτήρ e della spada; il rovescio porta la figura d'un soldato di infanteria, che ha la medesima copertura del capo, è armato alla leggiera e porta la rotella macedone, la spada e tre piccoli giavelotti. Forse questo guerriero ci rappresenta quella classe di soldati che al tempo di Filippo e di Alessandro furono introdotti nell'esercito col nome di ὑπασπισταί, mentre nel soldato di cavalleria crediamo di riconoscere un rappresentante della celebre cavalleria tessalica, che fu ricevuta a titolo d'alleata nell'esercito macedone.

Fig. 276.

Per ciò che riguarda infine lo spiedo da caccia (ἀκόντιον), questo appare sui monumenti in forma simile alla lancia di guerra. Come mostra lo spiedo riprodotto nella fig. 274 *i*, il ferro era talvolta munito di un doppio uncino.

La spada (ξίφος) era portata per lo più, per mezzo di un pendaglio o taschino sfondato (ἀορτήρ), al fianco sinistro all'altezza delle anche, sospesa al balteo (τελαμών) che passava sulla spalla destra. L'impugnatura (κώπη, λαβή) lunga, fino al principio della lama, 4 o 5 pollici, senza guardamano, e munita per difesa della mano d'una semplice sbarra traversale (fig. 277 *a*) oppure d'una coccia anche più piccola (fig. 277 *d*), era talvolta (come mostrano esempi di spade conservateci) d'un sol pezzo colla lama, oppure (come avviene specialmente quando si tratta di impugnature lavorate con maggiore artificio), la lama era fatta separatamente e incassata nel manico. La lama affilata da tutte e due le parti (ἄμφηκες, ἀμφίγυον) (1) aveva una lunghezza da 16 a 18 pollici e una larghezza

Fig. 277.

(1) Una spada greca assai gentilmente lavorata, con lama scanalata, che fu trovata presso Pella nella Macedonia ed è ora nell'*Antiquarium* di Berlino, è

di 2 a 2 1/2 (fig. 277 *d*). Una guaina (κολεός, fig. 277 *e*) (1) che arrivava fino all'elsa e ch'era di metallo oppure di cuoio con guarnitura di metallo, copriva la lama (2). Come quasi tutti i capi dell'armatura dei tempi eroici, così anche la spada ebbe a subire una trasformazione in conseguenza della mutata maniera di condurre la guerra. Ificrate allungò, secondo Cornelio Nipote, e anzi raddoppiò, secondo Diodoro, le lame delle spade dell'infanteria di linea, mentre gli opliti par che conservassero la più corta spada del tempo antico. Oltre alla spada dritta è citata nell'antichità la spada lacedemone (μάχαιρα), con una lama che cominciando dall'elsa s'andava leggermente incurvando da una parte, mentre l'altra parte, dritta, era ottusa e ingrossata come la costola nei nostri coltelli; la punta poi è tagliata in linea retta colla costola. Una tale spada lacedemone, buona al certo solo per colpi di taglio, è qui riprodotta nella fig. 277 *c*. Anche la spada ringuainata della fig. 277 *b*, a giudicar dalla forma dell'impugnatura, deve avere una lama curva. Una terza specie di spade sono quelle che hanno una lama a guisa di pugnale; sui monumenti se ne incontrano esempi di frequente (fig. 277 *a*). Gli ornamenti artistici di queste armi si riferivano principalmente alla guaina e all'impugnatura. Il pomo della spada, p. es., d'una statua di Are che si trova nella villa Ludovisi (Müller, « *Denkmäler* » Parte II, nº 250), ha la forma d'una testa d'animale.

Parleremo da ultimo della falce, colla quale sin dal tempo più antico eran tagliate le messi, e che nella sua forma è perfettamente simile a quella che usiamo noi. Nell'orticoltura per tagliar rami d'alberi e tralci servivansi del falcetto (ἅρπη). Crono, secondo il mito, l'avea primo adoperato contro suo padre, e la fig. 278 *a* è una ἅρπη presa appunto da rappresentazioni figurate di quella divinità. Simile a questo falcetto è il coltello adoperato nei sacrifici per tagliar la testa alle vittime; esso consisteva in una lama di spada con un'appendice in forma d'uncino o di falcetto vicino alla punta (fig. 278 *b*). Perfettamente eguale al coltello sacrificale, oppure come quello della fig. 278 *c*, è il falcetto che si trova nelle rappresentazioni del mito di Perseo, il quale con un siffatto strumento divise dal tronco il capo della Gorgone. Ed anche certi popoli barbarici adoperavano ad uso di armi certe spade formate a guisa di

---

lunga 21 pollici, quattro dei quali per l'impugnatura. Un'altra spada, della medesima raccolta, ha una lama lunga 19 1/4 pollici e l'impugnatura di 4 1/4. Questa seconda spada è perfettamente simile a quella riprodotta nella fig. 277 *d*.

(1) Guaina e spada *e, d* della fig. 277 appartengono alla medesima figura.

(2) Alcuni esemplari di guaine di metallo sono arrivati fino a noi; nell'*Antiquarium* di Berlino si trova tra gli altri un fodero di metallo con lavori d'incavo tirati a martello, che pare abbia appartenuto a una specie di pugnale.

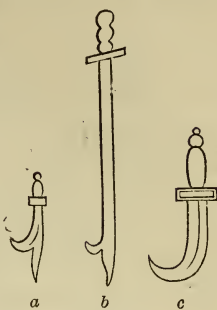
falci, come lo provano i monumenti romani del periodo imperiale. Anche i carri falcati (δρεπανηφόρον ἅρμα), cioè carri forniti con falci attaccate alla sala e ai mozzi, erano in uso soltanto presso popoli non greci; ricordiamo p. es. la battaglia di Gaugamela, nella quale 50 carri falcati erano ordinati davanti al centro della linea di battaglia dei Persiani.

Fig. 278.

La mazza o clava (ῥόπαλον, κορύνη) era o di legno, come quella che Eracle stesso si tagliò dalla radice d'un albero, o di bronzo, come quella che pel medesimo eroe fabbricò Efesto, e della quale si parla nell'Iliade come d'un'arma. Quest'arma però non fu mai introdotta negli eserciti greci. Invece Erodoto, quando descrive il vestimento e le armi degli Assiri che seguivano l'esercito di Serse, ci informa che questo popolo portava clave guernite di borchie metalliche (ῥόπαλα τετυλωμένα σιδήρῳ); qualcosa dunque come le nostre antiche mazze ferrate. Nel medio evo soltanto quest'arma, tanto terribile nel combattimento corpo a corpo, tornò in uso nelle sue diverse forme di clava, di mazza ferrata a stella, di trebbiatoio.

Anche l' azza o scure da guerra (βουπλήξ, ἀξίνη), che specialmente nelle rappresentazioni di battaglie delle Amazzoni vedesi come arma propria di queste combattenti, e ancora nell'Iliade appare per singoli eroi come arma del combattimento corpo a corpo (p. es. per Pisandro, che la portava nell'interna cavità del suo scudo, *Il.* XIII, 611 seg.), in tempi posteriori non fu mai adottata come arma dagli Elleni. In Oriente invece pare siasi conservata più lungo tempo in uso, dappoichè ancora al tempo di Alessandro portavano quest'arma duemila cavalieri Barcani nell'esercito persiano. Tra le azze copiate nella fig. 279, quella di mezzo, *c*, è la forma vetusta di quest'arma, quale era usata dagli abitatori dell'isola di Tenedo, e quale vedesi coniata sopra le loro medaglie; le altre quattro all'incontro, che sono nelle mani di Amazzoni, ci offrono la forma della scure da guerra (*b*), della bipenne (*d*), e della scure e piccone insieme uniti (*a*, *e*), ossia le forme stesse di quest'arma nel medio evo.

Fig. 279.

La forma dell'arco antico (τόξον) era doppia. L'arco più semplice e più facile a tendere consisteva in un bastone leggermente curvato, d'un legno elastico, i capi del quale erano alquanto ripiegati indietro, affinchè ci si potessero avvolgere i capi della corda (νεύρη). Quest'arco, che dicevasi scitico o partico, s'incontra spesso nei monumenti. Noi vediamo p. es. sopra un vaso (fig. 280) tre efebi che si esercitano con

esso; serve loro di bersaglio un gallo posto in cima a una colonna, ed il dardo infitto nella voluta del capitello mostra chiaramente, che uno dei giovani arcieri è ancora un principiante nell' arte del tirar di arco. Solamente in pochi Stati della Grecia quest'arte era stata ammessa tra gli esercizi ginnastici, e questa è la ragione per cui non ne abbiamo discorso trattando degli agoni.

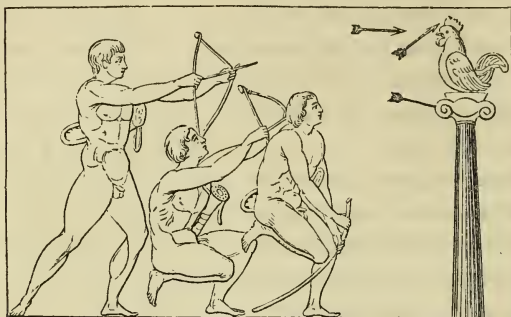



Fig. 280.

È però cosa difficile a decidersi, se più antico sia quest'arco, oppure l'altro, propriamente greco, che siamo per descrivere. Benchè l'arco greco fosse generalmente usato già nell'epoca eroica, tuttavia la costruzione più semplice dell'altro fa supporre che sia stato trovato prima. Venendo dunque alla forma dell'arco greco e alla maniera di adoperarlo, eccone la miglior descrizione nei seguenti versi dell'Iliade (IV, 105 segg.):

. . . . . Diè mano ei tosto
Al bell'arco, già spoglia di lascivo
Capro agreste . . . . .
. . . . . Sorgevano alla belva
Lunghe sedici palmi su l'altera
Fronte le corna. Artefice perito
Le polì, le congiunse, e di lucenti
Anelli d'oro ne fregiò le cime.
. . . .
Scoperchiò la faretra, ed un alato
Intatto strale ne cavò, sorgente
Di lagrime infinite. Indi sul nervo
L'adattò. . . . .
. . . . . Tirò di forza
Colla cocca la corda, alla mammella
Accostò il nervo, all'arco il ferro, e fatto
Dei tesi estremi un cerchio, all'improvviso
L'arco e il nervo fischiar forte s'udiro,
E lo strale fuggì desideroso
Di volar fra le turbe. . . . .

Come per la lira così anche per questo arco si adoperavano i corni (πῆχυς, cfr. p. 220) di una specie di antilope, lunghi circa 2 piedi e mezzo (fig. 272), dei quali si congiungevano le radici mediante una guernitura metallica (κορώνη), che doveva esser l'appoggio anteriore del dardo; intorno alle punte delle corna, ricurve e guernite di metallo, era avvolto il nervo fatto di budello bovino. Supponendo uguale

a sedici palmi la lunghezza di ciascun corno e aggiungendo la lunghezza del ceppo metallico, risulterebbe che l'arco omerico dovesse aver presso a poco una lunghezza di sei piedi. Per tendere un arco siffatto erano necessarie braccia nerborute, e se l'arco non era stato adoperato per un certo tempo, bisognava ungerlo di grasso e riscaldarlo per ridare al corno la sua elasticità. Più tardi si imitò quest'arco di corno col legno, congiungendo colla κορώνη due bracci di legno perfettamente simili alle corna, e si ottenne così un'arma molto più leggera e molto meno costosa. Il dardo (ὀϊστός, ἰός) consisteva d'un fusto (δόναξ) lungo due piedi circa, di canna o di legno leggiero, munito alla testa d'una punta metallica per lo più triangolare, semplice o fornita di uncini, lunga da due a tre pollici; l'altra estremità era impennata. Una cocca (γλυφίς) nel fusto del dardo serviva per fissar questo sulla corda. Le freccie eran conservate in una faretra (φαρέτρα, τοξοθήκη) di cuoio o di vimini intrecciati, che poteva contenere da 12 a 20 freccie (fig. 281). La si portava al fianco sinistro sospesa a una tracolla (fig. 272, 280), e per riparo dei dardi era munita d'un coperchio (fig. 281 *b*, *c*). Talvolta il turcasso conteneva insieme colle freccie anche l'arco (fig. 282), come è quello che anche ora è usato da Mongoli e Kirghisi. Di solito l'arciero nel tender l'arco piegava un ginocchio a terra, e noi vediamo p. es. in questa posizione gli arcieri nel gruppo delle figure eginetiche (cfr. fig. 272, 280). Già ai tempi d'Omero i Cretesi godevano gran fama come abili nel maneggiar l'arco, e fino in tempi tardissimi arcieri cretesi formavano una arma speciale nell'esercito greco. Anche gli arcieri macedoni erano un corpo speciale nell'infanteria leggera d'Alessandro il Grande; tra i popoli barbarici avevano specialmente fama di valenti arcieri sì a piedi che a cavallo gli Sciti e i Parti.

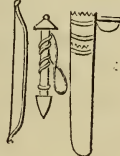



Fig. 281.

Fig. 282.

La fromba (σφενδόνη) era una stretta coreggia, più larga in mezzo e più stretta verso le estremità. La pietra o palla di piombo (μολυβδίς) da scagliare era posta sulla parte più larga della fromba, e i due capi di questa erano stretti nella mano del fromboliero, che dopo averla fatta girare più volte intorno al suo capo, scagliava la palla verso il punto di mira col lasciar sfuggire di mano uno dei capi della fromba. Nell'Iliade non si fa cenno che una sola volta della fionda, e se ne fa cenno come d'un'arma troiana, onde parrebbe che quest'arma appartenesse in origine all'Oriente. Più tardi però, e specialmente dopochè i Greci ebbero imparato a conoscere l'efficacia della fromba dai frombolieri ch'erano nell'esercito di Serse, pare che quest'arma sia stata adottata anche da alcune stirpi elleniche. Dapprincipio erano gli Acarnani

che si distinguevano come frombolieri; più tardi anche gli abitatori di Egio, di Patre, di Dime, di Rodi e di Melo. Secondo la notizia di T. Livio (XXXVIII, 29), la fionda greca consisteva di tre strisce di cuoio ben unite tra loro per molte e fitte cuciture, ed era maneggiata con una sicurezza tale da superare perfino quella dei frombolieri balearici. Tra le figure greche solo le medaglie di Σέλγη, città della Pisidia, ci danno l'immagine di un fromboliere (fig. 283), mentre invece quest'arma s'incontra di frequente sui monumenti romani (1).

Fig. 283.

Caratteristico per le battaglie dell'epoca eroica era il carro da guerra, sul quale il duce e primo combattente (παραβάτης), avendo accanto il cocchiere (ἡνίοχος), procedeva innanzi alle file di battaglia e provocava a duello avversari di egual grado e d'eguale armatura. Però coll'introduzione di una nuova tattica, per la quale il valor personale dei duci diventava assai meno importante che la loro abilità nel condurre l'esercito, il carro sparì dal campo di battaglia, e non si conservò nella sua forma tradizionale che nell'ippodromo. La descrizione quindi dell'omerico carro di guerra varrà in generale anche pel carro usato nei pubblici giuochi in tempi storici. Sgraziatamente però noi siamo anche qui nella triste condizione, che, malgrado i numerosi monumenti sui quali son rappresentati carri da guerra, non siamo in grado di sciogliere talune quistioni di principale importanza in quest'argomento, come sarebbe quella della bardatura dei cavalli. Il carro di guerra si chiamava, con nome che comprendeva tutte le singole parti del carro riunite in un tutto, ἅρμα, mentre la parola δίφρος designava propriamente la sola cassa del carro, e solamente nominando la parte per il tutto s'usava dell'intero carro. La cassa del carro riposava sopra due ruote (τρόχοι, κύκλα) riunite da una sala, e le ruote non avevano un diametro maggiore di forse 30 pollici, allo scopo probabilmente d'evitare che il carro sopra un terreno ineguale si rovesciasse — pericolo tanto maggiore sul campo di battaglia, dove il carro doveva farsi strada sopra frammenti d'armi e sopra cadaveri. La sala (ἄξων) era lunga sette piedi circa; se si calcola un piede per ciascun mozzo delle ruote, resta per la cassa del carro una lunghezza di circa 5 piedi, grande abbastanza perchè il guerriero avesse tutta la libertà d'azione e di movimento necessaria così per le mosse d'assalto come per la difesa sua e del cocchiere. Il pezzo centrale della ruota era il mozzo (πλήμνη, χοινικίς) la cui interna apertura (σύριγξ) era riempita da un anello d'ingrasso

(1) Cfr. § 107 intorno alle iscrizioni delle palle da fionda.

(ἄταρνον, γάρνον, δέστρον); il mozzo era circondato da due anelli metallici, uno al di dentro, l'altro al di fuori delle razze (πλημνόδετος, θώραξ). Dal mozzo si partivano i raggi della ruota o razze (κνῆμαι) — otto nel carro omerico (indi ὀκτάκνημα), ma nelle figure dei vasi quasi costantemente quattro — e andavano a impostarsi nel cerchio esteriore (ἴτυς), che era commesso di quattro *absides* (ἁψῖδες) che noi chiamiamo appunto quarti. Per impedire poi che la ruota si scommettesse essa era rinserrata entro un cerchio metallico (ἐπίσσωτρον). Sulla sala riposava il corpo superiore del carro (ὑπερτερία, ossia il δίφρος propriamente detto). Si fissava cioè sulla sala mediante chiodi e cavicchi una fasciatura di legno (τόνος, ἱμάντωσις τοῦ δίφρου) sulla quale era posta la pianta (πτέρνα) del carro, fatta di tavole e avente la forma d'una mezza elisse. Lungo la linea curva di questo tavolato sorgeva un basso parapetto (περίφραγμα, τάῤῥιον) formato di bastoni disposti a cancellata (onde l'omerico δίφρος εὔπλεκτος); alla parte anteriore, verso i cavalli, esso s'alzava fino all'altezza circa del ginocchio di chi stava sul carro; ma dai lati e continuando verso l'indietro esso s'andava abbassando (fig. 258). Il compimento superiore di questo parapetto era formato o d'una traversa (ἄντυξ) di legno o di metallo che davanti era fissa sul parapetto stesso, ma di dietro, ai lati, si rigonfiava in due ampi archi (fig. 258); oppure d'una sola cimasa a due archi, che si prolungava al di sopra e lungo tutta la parete del carro (figura 284). La forma di questi finimenti arcuati è però così varia nei disegni dei vasi, che solo dal confronto di molti esempi si può acquistare una chiara nozione del più antico carro da guerra. Questi archi avevano probabilmente un doppio scopo; ai posteriori s'aggrappava il guerriero quando voleva slanciarsi sul carro; gli anteriori servivano per avvolgervi le redini tostochè dovevansi trattener dalla corsa i cavalli, e servivano poi ancora per legarvi le tirelle dei cavalli non portanti il giogo [gli *equi funales*], che è un punto assai importante per l'attaccare, benchè non sia stato finora convenientemente considerato. Il δίφρος era aperto di dietro, e da questa parte si saliva sul carro. L'altezza del parapetto era di circa due piedi, e arrivava quindi presso a poco alle ginocchia del guerriero; talvolta però, e specialmente nel carro trionfale dei Romani ch'era un'imitazione dell'antico greco carro da guerra, si alzava fino al petto. Una coperta distesa sul parapetto serviva a respingere i proiettili, oppure il parapetto stesso non era fatto a giorno, ma massiccio con tavole di legno. Tale è p. es. il carro della fig. 285 (che è però un bassorilievo romano) rappresentante il cadavere di Antiloco sollevato dai suoi amici. — Intorno

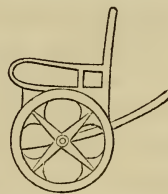



Fig. 284.

alla costruzione dei carri usati nella vita comune noi siamo per verità assai poco informati. Affine al *difros* a due ruote noi vediamo anzitutto

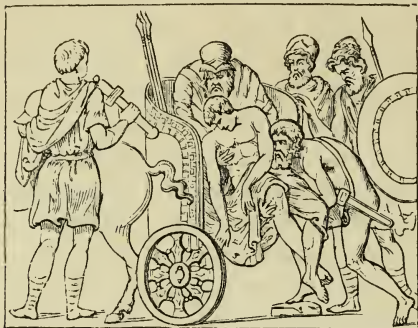



Fig. 285.

sui monumenti il *cabriolet*. La costruzione delle ruote è come nel carro da guerra; sulla sala però posa un sedile (fig. 286) che da tre lati è circondato d'una spalliera, e su quello prendevan posto il cocchiere e la persona che l'accompagnava. Sopra un altro vaso (Gerhard, « *Auserlesene griech. Vasenbilder*, » Tav. CCXVII) il sedile del carro ha completamente la forma di cassa, e vi siede sopra una donna, mentre il cocchiere siede ai piedi di lei a ridosso del timone colle gambe penzoloni da una parte — nella stessa maniera come sogliono stare anche oggi i cocchieri napoletani sui loro leggeri biroccini. Sopra una medaglia di Rhegium infine vedesi un calesso ad un cavallo, e il carrettiere che vi sta sopra coccoloni. A noi mancano le designazioni precise per queste diverse forme del *cabriolet*. I carri chiamati ἀπήνη e ἅμαξα par che avessero quattro ruote e servissero a trasportar più persone ed anche roba. L'ἅμαξα p. e. serviva come carro nuziale sul quale aveva posto la sposa tra lo sposo e il paraninfo, e questo fatto basta a provarci che doveva essere più largo di quegli altri visti or ora. In generale, del resto, i Greci facean pochissimo uso di veicoli sia per gite di piacere sia per viaggi; preferivan l'andar a piedi o a cavallo.

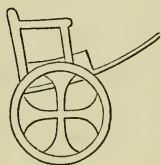



Fig. 286.

Nella sala del *difros* era fermamente incastrato il timone (ῥυμός), che alla sua estremità anteriore aveva una guarnitura metallica spesso in forma di testa d'animale; ed anche i due capi dell'asse erano molte volte forniti di un finimento simile. Alla cima del timone era legato il giogo (ζυγόν), di legno d'acero o di frassino o di carpino (*Archäologische Zeitung*, 1847, Tav. VI), per mezzo di una coreggia assai lunga (ζυγόδεσμον). Inoltre un lungo chiodo o caviglia (ἕστωρ) che attraversava il timone, e un anello (κρίκος), che v'era attaccato alla parte superiore, impedivano che il giogo scivolasse fuor di posto. Il giogo stesso era formato di due semicerchi di legno congiunti da un ceppo dritto pure di legno; eran posti sul collo degli animali aggiogati ed eran forniti di cuscinetti alla loro superficie inferiore, a fine di diminuire la pressione e lo sfregamento. Affinchè poi i cavalli non potessero scuotere il giogo,

dagli archi del giogo stesso pendevano anelli dai quali si partivano coreggie (λέπαδνα), che andavano a congiungersi col collare e col sottopancia e tenevano il giogo nella sua giusta posizione. Solamente i due cavalli immediatamente vicini al timone portavano il giogo, ed eran detti per ciò cavalli del giogo (ζύγιοι), mentre il cavallo o i cavalli che, nel tiro a tre o a quattro, stavano ai lati dei cavalli da stanga si chiamano σειραῖοι (σειραφόροι, παράσειροι, παρήωροι) ossia cavalli da tirelle, perchè essi non tiravano il veicolo che mediante *una* tirella attaccata al collare e legata intorno all'ἄντυξ. Quest'aggiunta di cavalli del bilancino si vede in un gran numero di figure di vasi (Gerhard, « *Auserlesene griech. Vasenbilder* », Tav. 107, 112, 122, 123, 125, 131, 136, ecc.). Perfino i cavalli d'una biga vedonsi, sopra un vaso (*ibid.*, Tav. 102), attaccati nel medesimo modo all'ἄντυξ. Se poi l'uso di unir sotto il giogo i cavalli a stanga durasse anche in tempi posteriori, è cosa dubbia, dappoichè Polluce, nella notizia che ci ha lasciato intorno alla bardatura dei cavalli, non fa menzione del giogo. Nelle rappresentazioni figurate, fatte poche eccezioni (fig. 258; cfr. Gerhard, « *Ueber die Lichtgottheiten* » nelle Memorie dell'Accademia delle scienze in Berlino, 1839, Tav. III, 1, e IV, 2) il giogo generalmente non si vede, perchè la bardatura dei cavalli da stanga resta il più delle volte coperta dal cavallo del bilancino che è più vicino allo spettatore. La briglia, mediante la quale si guidava il cavallo, era perfettamente simile alla nostra. I Greci avevano diversi nomi per le singole parti della medesima, e chiamavano p. es. χαλινός il morso, od anche l'intera briglia; κορυφαία le coreggie che dal morso giravano intorno e sopra la testa, ecc. Ai due lati del morso erano fissate le redini, le quali, come mostrano i già citati disegni di vasi, passavano sul timone attraverso una maniglia od anello ed erano tenute nelle mani del cocchiere. Dobbiamo rinunciare a dare più esatte informazioni intorno allo scopo e alla disposizione di questa maniglia del timone e di quel bastone che congiungeva l'ἄντυξ con un piuolo che sporgeva in su dalla maniglia suddetta, perchè, mentre siffatti arnesi occorrono frequentissimi nei disegni dei vasi, ci manca d'altra parte ogni notizia scritta che ai medesimi si riferisca.

Per l'armatura e bardatura di guerra di cavalieri e cavalli nei tempi storici ci mancano quasi interamente i documenti monumentali, imperocchè i pochi lancieri a cavallo, che pur vediamo sopra medaglie coniate, non dànno che un'imagine assai imperfetta dell'armatura. La cavalleria cittadina della gran processione panatenaica effigiata sul fregio del Partenone appare completamente disarmata. Da questo monumento come dalle rappresentazioni di corse di cavalli (fig. 259) si

scorge che la sella non era adoperata nell'uso comune. La cavalleria armata per la battaglia si serviva al contrario d'una bardella (ἐφίππιον), ch'era tenuta ferma sul dorso del cavallo mediante una cigna (ἔποχον). Una bardella o gualdrappa siffatta ha p. es. il cavallo d'Alessandro il Grande nel Museo Borbonico (Müller « *Denkmäler der alten Kunst* » parte I, nº 170). Qui i capi della gualdrappa sono riuniti con un elegante fermaglio sul petto del cavallo, e la briglia è ornata di rosette. Le staffe erano ignote ai Greci, come era loro ignota la ferratura del cavallo, invece della quale usavano semplicemente di indurire le unghie. Di solito il cavaliere, quando non potesse profittare delle pietre che a guisa di paracarri fiancheggiavano le strade, saltava da terra sul cavallo afferrando criniera e redini, oppure servendosi della lancia. Per difesa del cavallo serviva una piastra o frontale metallico davanti alla testa (προμετωπίδιον), una panciera (προστερνίδιον) e ripari ai fianchi (παραπλευρίδια). Un cosiffatto frontale, ch'era una piastra in forma di piatto fissata alla testa del cavallo per mezzo di bandelle, vedesi in un frammento d'un disegno di vaso in: Micali, « *Monumenti inediti* », 1844. Atlante, tav. 45.

Quasi tutte le scene di battaglia figurate sopra monumenti greci appartengono al ciclo dei miti degli dei o degli eroi; pochissime sono le rappresentazioni figurate giunte insino a noi che abbiano per soggetto scene e fatti del periodo storico; a differenza dei Romani che amavano soggetti storici per le impronte delle loro monete e pei monumenti delle loro vittorie. Tra i pochi monumenti greci di questo genere annoveriamo la battaglia tra Greci e Persiani effigiata sul fregio del tempio della *Nike apteros*, sull'Acropoli d'Atene; più quel noto mosaico che si suol designare col nome di battaglia di Alessandro; infine il dipinto d'un vaso del Museo Borbonico, che rappresenta il consiglio dei Grandi alla corte di Dario Istaspe (Gerhard, « *Denkmäler und Forschungen* », 1857, Tav. CIII).

Concludiamo il capitolo intorno all'armatura con un breve cenno intorno al trofeo (τρόπαιον), il segno di vittoria, che secondo un uso ammesso dal diritto delle genti il vincitore soleva innalzare sul luogo stesso dove il nemico era stato vinto e s'era volto alla fuga (τρέπω, τροπή), formandolo d'armi e d'oggetti tolti al nemico (τρόπαιον στῆσαι, στήσασθαι). In rari casi il trofeo era di pietra o di bronzo (uno di questi pochi era quello eretto dagli Elei nel sacro bosco di Ἄλτις in seguito alla vittoria riportata sui Lacedemoni) in quanto che esso non mirava ad imporre al vinto una memoria duratura della patita sconfitta, ma era un semplice e momentaneo

Fig. 287.

segno di riconoscimento di vittoria, al quale voleva aver diritto il vincitore; e non di rado avveniva, quando l'esito della battaglia fosse stato dubbio, che il trofeo eretto da una parte fosse di lì a poco nuovamente distrutto dal nemico, che s'era ritirato, ma non dichiarato vinto. Un tronco d'albero al quale si appendeva un'armatura completa, e a' cui piedi s'accumulavano diversi oggetti predati al nemico, ecco il τρόπαιον; la forma del trofeo ci è mostrata dal rovescio d'una medaglia, che fu fatta coniare dall'intera confederazione dei Beoti, in memoria probabilmente d'una vittoria — della quale però noi non abbiamo notizia (fig. 287). In patria, invece, la memoria delle vittorie e dei generali vincitori era conservata in modo durevole con doni votivi, con monumenti ed iscrizioni — appo i Greci però non mai con quel fasto col quale gli imperatori romani solevano magnificare le loro gesta militari.

55. Alle nostre considerazioni intorno al greco carro di guerra e intorno ai veicoli di terra in generale facciamo seguire in questo capitolo alcune osservazioni intorno alle navi da guerra e intorno alla costruzione di quell'altre navi che servivano pel commercio marittimo dei popoli dell'antichità. Vari sono i tentativi che si son fatti per spiegare e descrivere la costruzione delle navi antiche; ma da una parte la mancanza di cognizioni filologiche nelle persone pratiche delle cose di mare, e dall'altra l'ignoranza nei filologi della tecnica della marina moderna, hanno condotto parecchi autori sul lubrico sentiero di talune, talvolta strane, congetture, che piuttosto hanno nociuto anzichè giovato alla retta intelligenza della cosa. Aggiungi a questo, che la maggior parte delle figure di navi o di parti di navi, arrivate dall'antichità fino a noi, non offrono che un aiuto e un appoggio relativamente meschino, così per la totale mancanza di prospettiva nel disegno, come per la piccolezza, e pel modo trascurato col quale sono trattati, quali cose accessorie, quegli oggetti appunto, che per noi avrebbero bisogno della massima chiarezza. Una nuova soluzione di questa tra le difficilissime questioni che risguardano l'antichità, fu intrapresa da Graser (1). Fondandosi sulle celebri ricerche di Boeckh intorno all'alberatura e all'armamento delle navi greche, contenute nella sua opera sulla marineria attica, il Graser, che ha per giunta il vantaggio di possedere una conoscenza fondata della marineria moderna, propose un

---

(1) Graser, « *De veterum re navali* », Berolini 1864. — *Philologus.* Vol. di Suppl. III, fasc. II. — « *Il modello d'una* pentere *ateniese*, *del tempo di Alessandro Magno, nel R. Museo di Berlino.* » Berlino 1866.

nuovo sistema dell'impalcatura pei remiganti e delle dimensioni delle navi antiche, diverso affatto da tutte le ipotesi anteriori e tale che al creder nostro è da giudicarsi il solo che ora possa e debba accettarsi come base e regola fondamentale nello studio di questo argomento. Messe quindi da parte tutte le ipotesi anteriori, la nostra esposizione si fonda essenzialmente sui risultati ai quali è arrivato Graser.

Parlar della genesi della marineria nei tempi più antichi, quando gli uomini si affidavano alle onde in tronchi d'alberi scavati o sopra semplici zattere, è cosa che non entra nel nostro piano. Come tutte le prime scoperte, anche il primitivo sorgere e svilupparsi dell'arte di fabbricar navi risale fino ai tempi preistorici, e la leggenda designa dei ed eroi come primi inventori degli strumenti nautici. In un bassorilievo del Museo Britannico (fig. 288) vedesi Atena che dirige la costruzione della nave Argo, sulla quale, come narra la tradizione mitica, Giasone ed i suoi compagni avrebbero intrapreso il primo grande viaggio di mare.

Fig. 288.

Che però già fin dal tempo della guerra troiana la marineria avesse raggiunto un certo grado di sviluppo, è dimostrato da molti passi d'Omero, nei quali è accennata o descritta l'interna costruzione e l'allestimento delle navi. Rematori, in numero da 20 a 52, divisi in parti eguali sui banchi (κληῖδες) lunghesso i due fianchi della nave, battevano in cadenza coi lunghi remi (ἐρετμά) di legno di pino i cupi flutti del mare. Come nelle nostre scialuppe, così già sulla nave omerica i remi erano tenuti tra gli scalmi (σκαλμοί) mediante stroppi di cuoio (ἠρτύναντο δ'ἐρετμὰ τροποῖς ἐν δερματίνοισιν), ond'era impedito il loro scivolar giù dal bordo. In tempo di bonaccia o con venti contrari la nave procedeva per forza di remi; quando il vento era favorevole si rizzava l'albero (ἱστός), che riposava in un'incassatura o per dir meglio sopra sostegni (ἱστοδόκη), ed era tenuto in equilibrio per mezzo di cavi, che si fissavano a prora e a poppa; sull'albero era issata la vela (ἱστίον) inferita ad un'antenna (ἐπίκριον). Così vento e forza di remi spingevano innanzi il naviglio, mentre il timoniere (κυβερνήτης) ne regolava il corso col timone (πηδάλια). Le navi della flotta che mosse contro Ilio portavano ciascuna un equipaggiamento di 50 a 120 uomini, i quali senza dubbio dovevano sottoporsi anche alle gravose fatiche del remare. Una nave di venti rematori avrà quindi portato il minore equipaggiamento accennato nell'Iliade, ossia quello di 50 uomini, 20 sedendo ai remi, altri 20 destinati a suc-

cedere e a dar lo scambio ai primi; la parte restante era naturalmente composta delle persone che dovevano eseguire le manovre, e dei comandanti superiori e inferiori. Che quelle navi pescassero assai poco è dimostrato dal fatto, che, sia per preservarle dalla corruzione prodotta dall'acqua salata, sia per farle asciugare, erano tirate, e con facilità, sulla riva, dove per mezzo di sostegni di legno o di sassi (ἕρματα) erano messe e tenute all'asciutto e difese dal battito delle onde.

Ad ogni modo è un merito dei Greci quello d'aver fatto progredire l'arte della fabbricazione delle navi. La conformazione della costa del continente greco tutta frastagliata di golfi e seni, il commercio ognor crescente delle isole popolose, il rapido fiorire delle colonie greche nell'Asia Minore e nell'Italia Meridionale rendevano necessario un perfezionamento e una trasformazione dei mezzi di trasporto. Aggiungi che le continue ostilità degli Stati Greci tra di loro e gli assalti dei popoli barbarici dovevano necessariamente condurre all'invenzione di navi da guerra, che fossero adatte così a difendere le coste da un assalto, come ad affrontare il nemico in alto mare. Così avvenne che la nave omerica, la quale probabilmente non era più che una nave di trasporto ed era assolutamente disadatta per una battaglia navale, cedette il luogo, dopo le guerre persiane, a bastimenti più grandi ed acconci al servizio di guerra. Allora accanto a quelle navi piatte, che secondo il numero dei rematori sedenti all'uno e all'altro fianco erano chiamate εἰκόσοροι, τριακόντοροι, πεντηκόντοροι (fig. 289) ed ἑκατόντοροι, sorsero bastimenti di più

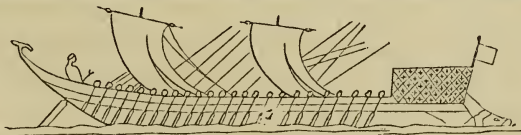



Fig. 289.

alto scafo, dove i rematori sedevano in due o più file l'una sopra l'altra. Intorno alla disposizione di queste file si parlerà più avanti. Durante le guerre persiane e la guerra del Peloponneso le flotte non consistevano che di triere. Navi con più di tre file di rematori l'una sopra l'altra, segnatamente tetrere e pentere, furono primamente costruite da Dionisio I, tiranno di Siracusa, dietro modello cartaginese; Dionisio II costruì anche exere. Cominciando dal tempo di Alessandro Magno diventò generale l'uso di questi grandi bastimenti da guerra; si passò anche il numero di sei file di rematori, e si fabbricarono navi che avevano perfino dieci file — anzi, con qualche cambiamento nella disposizione, anche più di dieci; e queste navi facevano stupire per la loro agilità e velocità. Nella battaglia di Azio p. es. si scontrarono navi di dieci file di rematori; e Demetrio Poliorcete conduceva navi che aveano quindici

e sedici file; nè possiamo mettere in dubbio che fossero atte alla battaglia, perchè ce ne stanno garanti gli antichi scrittori.

Volgiamo anzitutto la nostra attenzione alle navi da guerra che furono introdotte poco prima delle guerre persiane. Il fondamento di ogni nave di grandi dimensioni è la chiglia (τρόπις, *carina*), una trave che si prolunga orizzontalmente sotto l'asse longitudinale del bastimento, e che nelle navi del periodo più antico s'andava dal mezzo verso le estremità piegando in su in forma di arco schiacciato. Non così nelle grandi navi del periodo posteriore. In queste la chiglia consisteva di parecchie travi diritte, congiunte l'una all'altra pei loro capi; alle estremità di questa chiglia erano infisse la ruota di prua (στεῖρα) e la ruota di poppa (ἀσάνδιον) in direzione quasi verticale, ossia di poco soltanto piegate verso il di fuori. Sotto alla chiglia e parallela alla medesima c'era un'altra trave (χέλυσμα), sia per rinforzare e render più solida e resistente la chiglia stessa, sia, e specialmente, come riparo nel caso di urti contro gli scogli del fondo; un'altra trave era sovrapposta, in egual posizione, alla chiglia, la così detta contro-chiglia (δρύοχον), nella quale erano infisse le coste (ἐγκοίλια, *costae*). Ogni paio di coste, una da un fianco, l'altra dall'altro, erano congiunte colle loro estremità superiori mediante una grossa trave orizzontale o baglio (στρωτήρ); i bagli sostenevano il ponte o coperta (κατάστρωμα, *constratum*), il quale era chiuso ai lati maggiori da un parapetto che nella maggior parte dei casi era traforato o a giorno. Nelle navi di maggior dimensione si trovava sotto la coperta un secondo strato di bagli fissati nelle coste, i così detti ζυγά (*transtra*), sui quali riposava il ponte di mezzo (forse ἔδαφος, *pavimentum*). A questo ponte sotto coperta si arrivava per certe aperture orizzontali (boccaporti) della coperta; e per altri boccaporti del ponte inferiore si scendeva per mezzo di scale nel fondo della nave (κοῖλον) dove si trovavano la zavorra e la tromba.

Tutte queste coppie di coste erano dunque incastrate ad angolo retto nella chiglia; ma le coppie estreme e più prossime alle ruote di prua e di poppa erano inclinate invece verso la prora o verso la poppa. Queste coste di prua e di poppa, i cui capi superiori sorpassavano di molto il livello della coperta, portavano due piccoli mezzi ponti (ἰκρίωμα), uno a prua (πρώρα, *prora*) l'altra a poppa (πρύμνα, *puppis*), corrispondenti a ciò che noi chiamiamo castello di prua e castello di poppa o cassero. Prora e poppa erano costruite in modo essenzialmente eguale, e in ciò sta una delle principali differenze che distinguono la struttura delle navi antiche da quella delle moderne — fatta astrazione, ben inteso, dalle nuovissime navi corazzate.

Tutto il carcame della nave era rivestito di tavole (σανίδες) inchio-

date sulle coste, e per ulteriore rinforzo fasciate esternamente sopra la linea d'acqua di incinte di legno orizzontali o balzi (νομεῖς): simile a questo fasciame esterno era il fasciame interno della costolatura; questa cioè era anche interiormente ricoperta con tavole disposte orizzontalmente e rinforzate da traverse di legno (ἁρμονίαι, δεσμοί). Infine, per rendere sempre più solida la costruzione della lunga nave di guerra, si cingeva il guscio orizzontalmente, sotto la linea d'acqua, con una fasciatura di quattro grosse gomene (ὑποζώματα), fasciatura che potevasi ancora più specialmente rinforzare nelle navi che dovevano navigare per mari tempestosi. Noi riconosciamo chiaramente questi ὑποζώματα sopra un piccolo bronzo dell'Antiquarium nel R. Museo di Berlino (*Bronzi*, N° 1329) che rappresenta la prora d'un bastimento da guerra (1).

Ritornando alla coperta, noi troviamo ai due fianchi, alquanto più in basso della coverta stessa e immediatamente al di sopra del primo ordine dei fori pei remi, un passaggio laterale (πάροδος), che nelle navi corazzate di legno (κατάφρακτοι, *tectae*) è difeso da un parapetto massiccio, e corre dal castello di prua al cassero (lo si vede chiarissimo nella fig. 300 rappresentante una bireme romana). Tanto la ruota di prua come quella di poppa finiscono in una voluta che ne forma il compimento. Sul cassero e sotto la voluta sta il casotto simile a tenda (σκηνή) del timoniere (fig. 290), il quale, stando sotto la σκηνή, per mezzo d'una gomena disposta trasversalmente alla nave (χαλινός), dirigeva i due timoni (πηδάλιον, *gubernaculum*) che si trovavano in tutte le antiche navi uno a destra, l'altro a sinistra della poppa, sempre paralleli (fig. 291); le manovelle dei due timoni attraversano le pareti della nave. Sopra la voluta di poppa sorge un ornamento complementare in forma di foglie o di penne (ἄφλαστρον, *aplustre*) (fig. 290), e dietro della voluta stessa era spesso aggiunto un ornamento curvo avente la forma d'un collo di cigno (χηνισκός), che fors'anche serviva per legarvi cordami. Tra l'*aplustre* e il χηνισκός era piantata l'asta (στηλίς) colla bandiera (σημεῖον). È però probabile che spesso nei bastimenti mercantili in luogo dell'asta colla bandiera stesse l'imagine di quella

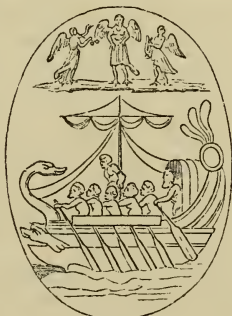



Fig. 290.

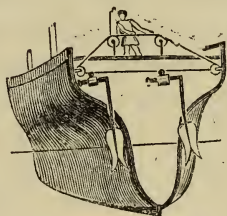



Fig. 291.

(1) Cfr. una piccola statuetta di Poseidone, in bronzo, della stessa collezione, N. 2469.

divinità sotto la cui protezione era posta la nave: noi sappiamo p. es. che l'ἀττικὸν σημεῖον delle navi d'Atene era l'imagine di Atena.

Come s'è già osservato, la struttura della prora colla sua voluta era presso a poco eguale alla struttura della poppa. Anche alla prora una solida fasciatura di legno, all'altezza della πάροδος, cingeva quell'estrema costolatura che dissimo piegata in avanti; e il punto dove quest'ultime coste venivano ad incrociarsi era coperto da una testa di montone metallica (προεμβόλιον), sia come ornamento, sia come difesa della parte più alta della nave, ossia delle opere morte. Sotto quella testa e precisamente nella linea d'acqua si trovava il rostro (ἔμβολον, *rostrum*), formato di parecchie forti travi incastrate nelle interne coste di prora e concorrenti ad angolo colle loro estremità anteriori; su quest'angolo era infissa una massiccia punta di metallo finita in tre denti ottusi d'ineguale lunghezza. Il rostro doveva, nel momento in cui si investiva una nave nemica, aprire in questa una falla sotto acqua. — Ai due lati dello sperone sporgevano dall'interna ossatura in direzione obliqua verso il di fuori due forti travi (ἐπωτίδες, le grue, come traduce il Bellotti), puntellate di sotto con sostegni (ἀντηρίδες); esse avevano lo scopo di difender la nave contro l'urto dei rostri nemici, tenendo lontana la nave avversaria; usavansi anche per sospendervi le àncore, che di là si calavano o si levavano. — Infine i monumenti mostrano due aperture o cubìe, una a ciascun lato della ruota di prua, per le quali passavano le gomene che dall'interno della nave andavano alle àncore; e queste cubìe, che per la loro guarnitura metallica o pel modo ond'eran dipinte avevano l'aspetto di occhi, erano per l'appunto chiamate ὀφθαλμοί. Così la prora, col suo castello sorgente a guisa di fronte, col suo rostro molto prominente, colle grue simili ad orecchie, cogli ὀφθαλμοί, aveva l'aspetto della testa di un pesce; i remi che sbucavano dal ventre della nave parevan le pinne, e la poppa col suo aplustre la coda rialzata (cfr. fig. 289): questa apparenza corrispondeva pienamente alla poetica fantasia degli antichi, che concepivano la nave solcante le onde come un essere vivente; e un concetto analogo si trova presso gli antichi abitatori della Nordlandia che rappresentavano la nave come un drago marino, e si trova oggi ancora nella costruzione dei *djunki* chinesi.

Quanto alle proporzioni, la larghezza delle navi mercantili era di solito 1|4 della lunghezza; nelle navi da guerra, dette appunto νῆες μακραί (*naves longae*), non era che da 1|8 a 1|10. Una trireme era lunga 149 piedi, larga 14 (al pelo dell'acqua) ed alta 19 1|2, dei quali 8 1|2 appartenenti alle opere vive, ossia alla parte immersa nell'acqua; aveva una portata di 232 tonnellate; nella pentere i numeri corrispondenti

erano 168 piedi, 18 piedi, 26 1[2 piedi (di cui 11 1[2 per le opere vive), 534 tonellate.

Nel mezzo della nave sorgeva il vero albero o albero di maestra (ἱστὸς μέγας) coi suoi due pennoni (κεραῖοι, *antennae*) ai quali erano inferite, l'una sopra l'altra, le due vele quadrate (ἱστία μεγάλα, corrispondenti alle nostre gran vela e gran vela di gabbia) che servivano per far avanzare il bastimento in fil di rota. Sopra queste due si trovava una terza vela quadra corrispondente al nostro trinchetto (δόλων, *dolon*) (1), mentre la cima dell'albero portava due altre piccole vele latine o triangolari (σίπαροι, *suppara*). La nave da guerra portava inoltre tanto davanti come di dietro dell'albero di maestra un altro albero (ἱστὸς ἀκάτειος) ciascuno con due vele latine, ossia triangolari, spiegate nella direzione della lunghezza della nave, l'una sovrapposta all'altra; queste sono di grande importanza per far voltare la nave col vento di fianco. Forti cavi incappellati all'albero maestro e tesati o dinanzi (come stragli, πρότονοι) o di dietro (come paterassi, ἐπίτονοι) od anche ai due bordi (come sartìe, κάλοι), servivano a tener quello fermo nella sua posizione: similmente erano sostenuti l'albero di mezzana e l'albero di trinchetto; mentre numerosi altri cavi più sottili servivano per issare o ammainare le vele, e per tutte l'altre manovre.

Oltre al sartiame dell'alberatura, che negli inventari dei cantieri attici si designava col nome collettivo di guarnimento pensile (σκεύη κρεμαστά), l'armamento di una nave da guerra richiedeva diversi rivestimenti di difesa, sia contro le ondate nel caso di mar grosso, sia contro i proiettili dei nemici. Alle difese della prima specie appartenevano certe lunghe fasciature di tela (ὑπόβλημα), le quali in tempo di burrasca, appena ritirati i remi, erano distese tutt'intorno al guscio della nave, affinchè l'acqua non penetrasse per le finestre dei remi; della seconda specie era la tenda (κατάβλημα) che si stendeva orizzontalmente al di sopra della coverta sia per riparo contro l'ardore del sole come contro i proiettili nemici lanciati in arco sì che venissero a cadere dall'alto sulla nave; e ancora certi ripari laterali, tessuti, che per difesa contro i proiettili lanciati orizzontalmente coprivano il già accennato parapetto traforato della coperta (παραβλήματα, παραῤῥύματα).

---

(1) «Trinchetto dicesi nelle galee: Quella vela quadra, piccola, che è sopra il calcese». — Del resto *trinchetto* significa ancora: «l'albero piantato a perpendicolo sul davanti della nave, ed è anche il nome della vela quadra inferiore [la superiore è la vela del parrocchetto] portata dallo stesso albero». Fanfani. — Qui trinchetto va inteso secondo la prima dichiarazione, benchè generalmente *dolon* (e anche *Bramsegel*) sia spiegato come vela non portata dall'albero di maestra, ma bensì dall'albero di trinchetto, ossia dall'albero anteriore che sorge tra l'albero di maestra e la prua. *N. d. T.*

Sono da accennare da ultimo tra gli attrezzi marinareschi le diverse forme di àncore, di scale, di gaffe e lo scandaglio. Nei tempi più antichi facevano l'ufficio di àncora (ἄγκυρα, *ancora*) dei macigni, o dei sacchi di sabbia o dei canestri pieni di sassi. Più tardi vennero in uso àncore di legno o di ferro sostanzialmente eguali a quelle ora usate. Le diverse forme di queste àncore sono mostrate da impronte di monete qui riprodotte nella fig. 292, delle quali *a*, *c* appartengono alla città di Tuder [nell'Umbria, oggi Todi], *b* alla città di Luceria, *d* alla città Germanicia Caesarea ed *e* alla città di Paestum. L'àncora antica, come vedesi dalla illustrazione, aveva all'estremità superiore del fusto un anello fisso o girevole (occhio o cicala, *a*, *b*, *d*, *e*), al quale è annodata la gomena; sotto all'anello il ceppo, ossia un travicello orizzontale in direzione opposta a quella delle marre (*c*, *d*, *e*); e sotto la crociera, ossia là dove si partono le due marre (le quali, come appare dalle impronte di monete, potevano aver forme diverse, e tra l'altre quella figurata sulle monete di Paestum, *e*, perfettamente simile alla nostra), trovasi un occhio (*a*-*d*) a cui si legava un cavo, quando si gettava l'àncora in acqua non troppo profonda, per tener alte le marre, così che poi battessero con forza e fermamente sul fondo.

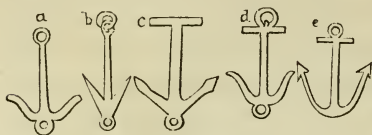



Fig. 292.

Fig. 293.

Le gomene o funi dell'àncora (σχοινία ἀγκύρεια, *ancoralia, funes ancorales*) si avvolgevano intorno a un argano (στροφεῖον), che serviva per trar l'àncora dal mare (cfr. *Pitture d'Ercolano*, T. II, p. 14), e passavano come si è detto attraverso le cubìe della prora. — Ogni nave portava inoltre parecchie gaffe o ganci da lancia (κοντοί) e scale (κλιμακίδες, *scalae*). Quest'ultime, come risulta dall'esame di più monumenti, erano adoperate a guisa di ponti dalla riva all'alto bordo della nave per salire e scendere, come tra gli altri esempi ci fa vedere la fig. 293. Quando si doveva far vela, le scale si sospendevano a certe corde dell'alberatura, come mostrano parecchie figure di vasi (Micali, « *L'Italia avanti il dominio dei Romani* ». Atlante, Tav. 103). Lo scandaglio (βολίς, καταπειρατήρ, *perpendiculum*) ci è mostrato da un bassorilievo del Museo Britannico (fig. 294), dove lo vediamo pendente dalla voluta della prora.

Fig. 294.

Ricapitoliamo la posizione di tutte le parti fin qui esaminate della costruzione esterna d'una nave dando la pianta d'una triere (fig. 295),

ed avvertendo che comprenderemo già fin d'ora anche le file dei rematori, delle quali sarà discorso qui appresso. *a*. Periferia della nave nella linea d'acqua. *b*. θαλαμῖται. *c*. ζυγῖται. *d*. θρανῖται. *h*. πάροδος. *i*. ἰκρία (castello di prua e castello di poppa). *k*. κατάστρωμα. *l*. ἐπωτίδες. *m*. ἀντηρίδες. *n*. ἔμβολον. *o*. Punto dove comincia la ruota di prua (στεῖρα). *p*. Punto dove comincia la ruota di poppa (ἀσάνδιον). *q*. ἱστὸς ἀκάτειος. *r*. ἱστὸς μέγας. *s*. χαλινός. *t*. πηδάλιον. *u*. διαφράγματα.

Fig. 295.

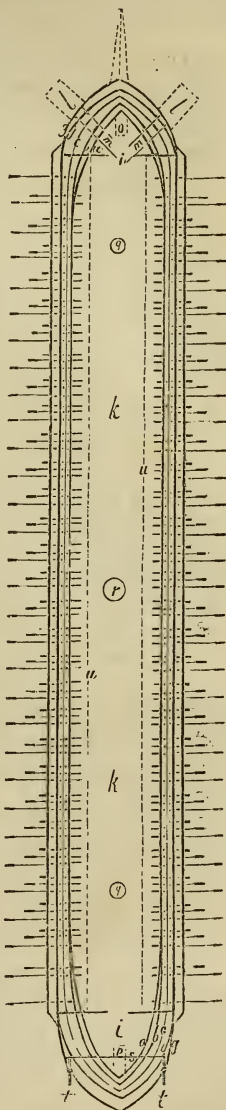
La spiegazione della struttura del corpo di una nave antica non è relativamente difficile, come quella che in molte parti s'avvicina alla costruzione dei nostri grandi bastimenti; ma di gran lunga più difficile è il formarsi un esatto concetto dell'interno per ciò che riguarda la disposizione dei banchi dei rematori. Anche qui le acute e penetranti ricerche di Graser, fondate sull'esame delle testimonianze scritte e monumentali dell'antichità, nonchè sopra esperimenti pratici appositamente intrapresi, hanno sciolta felicemente la questione per lungo tempo dibattuta intorno alla disposizione delle file di rematori. Bisogna anzitutto premettere che soltanto il corpo di mezzo della nave conteneva nel suo interno a ciascun fianco l'impalcatura pei rematori (ἔγκωπον); prora e poppa erano, a cagione della loro strettezza, libere di rematori; ed anche l'antica opinione che l'ultima superior fila sedesse sopra coperta risultò completamente infondata. Errata del pari era la credenza che le diverse file di rematori fossero tra loro divise da palchi intermedî o coperte; lo spazio destinato ai rematori di ciascun fianco era al contrario tutto unito e non interrotto che dalle travi dei banchi. Lo spazio pei rematori (ζύγωσις) da una parte e dall'altra era dunque limitato esternamente dalla parete della nave, e verso l'interno, tra la coperta e il ponte inferiore, da due tramezze verticali (διαφράγματα), che i rematori (ἐρέται) dovevano attraversare per recarsi ai loro scanni ciascuno nella propria fila (cfr. fig. 295 *u*). Questi banchi di rematori (ζυγά, *transtra*), che andavano dai diaframmi

alle coste del vascello, erano disposti in file a diverse altezze, e quindi, stante il rigonfiamento dei fianchi verso l'alto, è naturale che i rematori della fila via via più bassa dovessero sedere sempre più vicini alla parete del vascello. Calcolando ora lo spazio in profilo necessario per ciascun rematore eguale a otto piedi quadrati (fig. 296), e se ci rappresentiamo i banchi e quindi i profili disposti come vedesi nella fig. 297 *a*, ossia in maniera che lo scanno del rematore seduto superiormente venga a trovarsi allo stesso livello del capo del rematore sottoposto d'un grado, in maniera quindi che i profili dei rematori siano come incastrati gli uni negli altri, e una fila si addentelli nell'altra (fig. 297 *b*), data, diciamo, una disposizione siffatta, ne risulta che i giglioni dei remi di ciascuna fila potevano essere anche due piedi soltanto più alti dei giglioni della fila sottoposta. Inoltre, da questa disposizione, che pare angustiosa ma che non impacciava per nulla i liberi movimenti dei rematori, risultava che anche in vascelli a quattro file non importava che i remi della fila superiore fossero eccessivamente lunghi, e che *un solo* rematore - imperocchè ogni remo era retto da un uomo solo, non da più come nelle galere medievali - poteva avere il remo in pieno suo potere. A quest'uopo anzi il remo (κώπη, *remus*) era appoggiato sullo scalmo quasi in equilibrio, in quanto che la porzione che restava dentro bordo, o per la grossezza del giglione, o perchè aggravata con piombo, era dell'egual peso o poco meno della porzione che sporgeva fuor della nave; oltre a ciò, e sempre al medesimo scopo, le aperture pei remi (τρῆμα, *columbarium*) erano internamente foderate di metallo, ciò che rendeva minimo l'attrito. Questo quanto al movimento dei remi nell'aria; quanto alla loro forza nell'acqua, essa era la stessa per tutte le file, dappoichè in tutti i remi la porzione immersa era in egual rapporto di lunghezza colla porzione fuor d'acqua (1 : 2, più tardi 1 : 3).

Fig. 296.

Fig. 297*a*.

Fig. 297*b*.

Abbiamo già visto che i rematori di ciascuna fila sedevano in una linea orizzontale l'uno dietro all'altro, e che le file stesse poi erano parallele l'una sopra l'altra. Secondo il numero di queste file le navi avevano il loro nome di navi a tre, a quattro, a cinque file, ecc. (τριήρης, *triremis*; τετρήρης, *quadriremis*; πεντήρης, *quinqueremis*, ecc.). Nella triere i rematori dell'infima fila chiamavansi θαλαμῖται, quelli della fila di mezzo ζυγῖται, quelli della superiore θρανῖται; nella pentere quelli della quarta fila probabilmente τετρηρῖται e quelli della quinta πεντηρῖται. I remi d'una stessa fila erano distanti l'uno dall'altro esatta-

mente quattro piedi, e sempre un piede più avanti del remo corrispondente della fila sovrapposta [i remiganti sedendo colla faccia rivolta verso la poppa e facendo forza coi remi attirandoli verso sè], (cfr. fig. 298 *b*, *c*, *d*). Supponendo ora che gli sportelli dell'infima fila di remi fossero tre piedi sopra il livello dell'acqua, i talamiti avevan bisogno di un remo lungo non più che sette piedi e mezzo. In ogni fila via via superiore la lunghezza dei remi aumentava di tre piedi, cosicchè gli zigiti ne avevano uno di

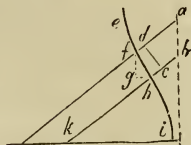



Fig. 298.

10 $^1/_2$, i traniti (ossia l'ultima superior fila nella triere) di 13 $^1/_2$, i tetreriti di 16 $^1/_2$, i penteriti (la fila suprema della pentere) un remo di 19 piedi e mezzo. S'è già detto che i gironi d'una fila non erano che due piedi più alti dei gironi della fila immediatamente sottoposta (fig. 298 *a-b*); ma nella parete della nave (*c-d*), per effetto della obliquità di questa, la distanza d'una fila di remi dall'altra (*f-h*) non era maggiore di piedi 1 $^3/_4$, e la differenza d'altezza era anzi ancor minore, vale a dire di solo 1 $^1/_4$, come è mostrato dalla linea esterna *f-g* nella fig. 298; di maniera che la più alta fila di sportelli nella pentere si calcola a un'altezza di soli 6 piedi sopra il livello dell'acqua, la più alta della triere a un'altezza di soli 5 $^1/_2$. In una nave di dieci file adunque secondo questa disposizione la più alta fila di sportelli dei remi era 14 $^1/_2$ piedi sopra il pelo dell'acqua, e i rematori di questa fila reggevan remi di 34 $^1/_2$ piedi di lunghezza. Persino nelle navi a sedici file, com'erano quelle costrutte da Demetrio Poliorcete, riusciva possibile, mediante traverse dei banchi disposte più obliquamente, di far uso per la fila più alta di remi che non avevano una lunghezza maggiore di piedi 27 $^3/_4$, e il naviglio era così reso atto al navigare. Tolomeo Filopatore arrivò perfino a costruire un vascello di quaranta file — era però un vascello di pompa e da non usarsi che in mare tranquillo — e in esso i remi più alti secondo la notizia di Ateneo erano lunghi 57 piedi (1). — Quanto al celebre poderoso bastimento di Jerone di Siracusa, esso non era una nave da guerra ma da trasporto.

Per ciò che riguarda il numero dei rematori, ogni fila, per effetto della forma della nave, aveva a ciascuna estremità un rematore di più che la fila immediatamente sottoposta. I talamiti erano 27 per fianco (in tutto = 54), i zigiti 29 (= 58), i traniti 31 (= 62), i tetreriti 33 (= 66), i penteriti 35 (= 70). Una triere aveva dunque in tutto 175 rematori, una pentere 310. Tutti stavano sotto il comando del

(1) Cfr. Graser, *De veterum re navali.* § 61—70. Tab. IV.

κελευστής (*hortator*) e del suo aiutante, l'ἐπόπτης, e remigavano tenendo il colpo secondo toni ritmici dati dal suonator di flauto (τριηραύλης). In confronto di questo forte equipaggiamento di rematori il numero dei soldati di marina (ἐπιβάται) era assai piccolo, dappoichè una pentere attica non ne aveva che 18, ai quali s'aggiungevano 24 marinai (ναῦται, *nautae*). Questo piccolo numero di soldati di marina sulle navi greche si spiega pel fatto, che la battaglia navale non era un combattimento a lontananza, nel quale si cercasse di far danno al nemico con proiettili di lunga portata, ma era piuttosto essenzialmente un combattimento corpo a corpo, nel quale quel che più importava era di sapere con abili manovre investire la nave nemica e assestarle collo sprone, che abbiam sopra descritto, tal colpo da mandarla a picco; o per lo meno di rasentarla in modo da romperne i remi.

La costruzione e l'armamento delle navi si faceva nei porti di mare, tra i quali quello d'Atene è il meglio conservato. Era separato e distinto dal porto commerciale, comunemente detto Pireo, e si divideva in tre bacini di forma presso a poco circolare, intagliati nella penisola del Pireo. Quello di mezzo, Munichia, conteneva circa un doppio numero di navi da guerra che gli altri due porti, Zea e Cantaro; vale a

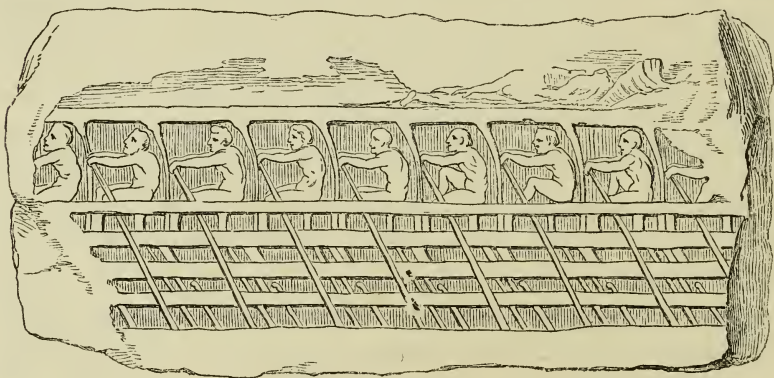



Fig. 299.

dire capiva 200 navi, mentre quest'altri due non ne capivano che 100 ciascuno. In questi bacini per navi da guerra stavano tutt'intorno all'acqua e l'una accanto all'altra le stazioni o poste delle singole navi (νεώσοικος), tutte colle bocche rivolte verso il mezzo o verso l'imboccatura del bacino: servivano a ricettare e tener al riparo dall'infuriare degli elementi le navi che non fossero in servizio. Più indentro si trovavano gli arsenali (σκευοθήκη), che contenevano gli attrezzi delle navi fuori di servizio. Tutto il terreno destinato alla costruzione e all'arma-

mento si chiamava cantiere (νεώρια). Le poste delle navi, come quelle delle moderne cannoniere a elice, non contenevano più che una nave ciascuna: così nei celebri porti di Rodi, Corinto e Cizico, l'ultimo dei quali annoverava più di 200 poste siffatte; talvolta però, come p. es. nel porto di Siracusa, contenevano ciascuna anche due navi da guerra, l'una accanto all'altra. Le misure prese da Graser nei porti ateniesi hanno pienamente confermato le sue anteriori combinazioni teoriche intorno alle navi degli antichi; e ne è pure una conferma il bassorilievo qui riprodotto nella fig. 299, rappresentante una attica τριήρης ἄφρακτος ma κατάστρωτος, nella quale quindi si può vedere la superior fila di remi.

Siccome la struttura della nave romana era essenzialmente eguale a quella della greca, così, per evitare una inutile divisione della materia, inseriremo qui subito alcune osservazioni intorno alle navi dei Romani; nel quale intento anzi abbiamo già sopra aggiunto alle denominazioni greche delle parti della nave le corrispondenti denominazioni latine. Finchè l'armi di Roma non furono dirette che contro i popoli della penisola italica, la marina dei Romani si limitava per fermo a grandi barche (*caudices*, *naves caudicariae*) per la navigazione dei piccoli fiumi d'Italia, e ad una flottiglia di piatte navi da costa armate, che serviva per facilitare il commercio cogli Stati di riviera e per la difesa dei porti. Per viaggi più lunghi in alto mare e per la guerra sul mare la flotta dei

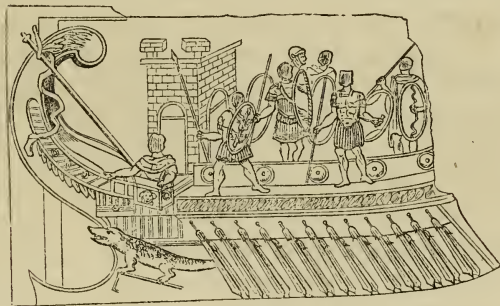



Fig. 300.

Romani avanti il principio delle guerre puniche era certamente affatto insufficiente. Soltanto la necessità di tener testa contro un avversario così terribile in mare com'erano i Cartaginesi, di poterlo anzi assalire nelle sue stesse trinciere, creò una marina di guerra romana. Una pentere punica, che aveva dato in secco sulla costa Bruzia, servì di modello, e nel breve spazio di due mesi sorse una marina di 130 pentere e triere, la quale sebbene rozzamente fabbricata, come un primo ten-

tativo, ed equipaggiata di marinai che per la fretta s'erano esercitati in terra, pose tuttavia le fondamenta della potenza marittima dei Romani. Così noi vediamo accanto alle navi di guerra basse e più schiacciate sorgere una flotta di triremi, quadriremi e quinqueremi, ch'eran generalmente designate col nome di *naves longae*. Ora se già appo i Greci, come abbiam visto, la battaglia di mare consisteva essenzialmente nell'agile manovra delle navi così da metter fuori di combattimento o mandare a picco la nave nemica, noi vediamo i Romani proceder più innanzi e trasportar senz'altro sul mare la mischia degli uomini corpo a corpo che usavano nelle guerre di terra. La coperta era munita di quattro torri (*navis turrita*) e catapulte (fig. 300), e diventava così un castello, dall'alto del quale i soldati di marina cominciavano il combattimento a lontananza coi proiettili, continuandolo poi corpo a corpo mediante ponti d'abbordaggio. Per conseguenza l'equipaggiamento militare delle navi da guerra romane era di gran lunga superiore a quello delle greche, talchè la quinquereme romana aveva a bordo 120 soldati di marina. Dopo la battaglia d'Azzio però la marina romana subì una trasformazione radicale. Essendosi vista in quella battaglia la flotta greco-egiziana di Antonio, costrutta e armata secondo i principî della nautica greca, andar distrutta specialmente pel concorso di quelle svelte navi a due soli ordini di remi e armate di leggera alberatura, cui usavano i Liburni famosi come pirati, anche la flotta romana fu riorganizzata (1) sul modello delle liburne (*navis Liburna*); e se anche più tardi il numero degli ordini di remi nelle liburne fu di nuovo aumentato fino a tre e a cinque, fu però sempre conservata la leggera alberatura che le caratterizzava. — Le guerre di mare e il commercio con paesi ultramarini richiedevano però anche ampie navi, o d'approvvigionamento pel trasporto di materiali da guerra, o da carico pel trasporto di cavalli e di merci. Le prime, *naves onerariae* (φορταγωγὸς ναῦς oppure στρογγύλη) erano tre o quattro volte lunghe quanto larghe. — Che gli antichi, malgrado l'imperfezione delle loro navi, facessero viaggi di mare molto celeri ci è provato da parecchi luoghi degli antichi autori. Balbilo p. es. percorse la via da Messina ad Alessandria in sei giorni

---

(1) Anthony Rich nel suo del resto assai diligente « *Dizionario delle antichità* [*greche e*] *romane* », per lo studio di aggiungere ad ogni parola una illustrazione figurata è non di rado caduto nell'errore di accogliere fatture dei secoli posteriori come monumenti dei tempi classici. Così, p. es., non esistono, per quanto noi sappiamo, medaglie degli imperatori Claudio e Domiziano colla figura d'una Liburna, come è quella che Rich aggiunge alla sua dichiarazione di questa parola — dichiarazione che è anche del resto completamente infondata. Il disegno pare una fattura di Onufrio Panvinio.

(i vapori postali francesi percorrono la linea Marsiglia-Alessandria, via di Messina, in sei giorni e mezzo); Valerio Massimo superò la via da Puteoli ad Alessandria « lenissimo flatu » in nove giorni; e il viaggio da Gade ad Ostia durava con vento favorevole soltanto sette giorni, quello da Gade alla Gallia Narbonensis (forse fino a Massilia) tre giorni.

56. Nei precedenti capitoli abbiamo considerato le condizioni serie della vita che chiamavano l'uomo sotto le armi alla difesa del domestico focolare; ora vogliamo studiare un più allegro aspetto della vita del popolo greco, le gioie del banchetto, i lieti giuochi, la danza e gli spettacoli scenici — vogliamo vedere insomma come l'uomo, o in casa o in luoghi appositamente consacrati allo spettacolo, trovasse ricreazione e sollievo. Nel § 33 abbiamo già avvertito che una principal differenza, che distingueva l'uso più antico dello stare a banchetto dal più recente, consisteva in ciò che prima solevan prendere il pasto seduti, e più tardi giacendo (κατάκλισις). La *kylix* di Sosia del Museo berlinese, sulla quale son rappresentati gli Dei riuniti a banchetto e seduti a due a due sopra troni, può forse rappresentarci l'antico costume omerico. Solo presso i Cretensi vuolsi che l'uso antico durasse immutato fino a tempi seriori. Il costume di giacere stando a mensa, adottato principalmente dagli uomini, ci è mostrato infatti da quasi tutte le rappresentazioni artistiche di un periodo posteriore. Donne e fanciulli invece prendevano parte al banchetto seduti; le prime (come appare dai monumenti) sedevano per lo più all'estremità della *kline* ai piedi dello sposo, oppure sopra seggiole speciali (1); ai figli poi non era concesso il diritto di giacere a tavola se non quando erano adulti, e in Macedonia era perfin prescritto che non potessero aspirare a quel privilegio se non dopo aver ucciso un cinghiale - un'impresa che Cassandro non sarebbe riuscito a compiere prima dei trentacinque anni. Se tuttavia troviamo nelle figure antiche anche donne giacenti a tavola sulla *kline* accanto agli uomini, nella maggior parte di questi casi noi abbiamo diritto di credere che si tratti di quei lussurianti banchetti di un periodo posteriore, ai quali erano ammesse anche le etére (conf. fig. 304). Incerto resta per vero se le rappresentazioni che troviamo sui monumenti etruschi, dove una sola *kline* accoglie un uomo e una donna dinanzi a un desco comune, entrino nella classe di queste figure, dappoichè Aristotile dice espressamente parlando degli Etruschi, che presso di loro

(1) Si confrontino gli esempi che Welcker ha raccolti nella sua opera « *Monumenti antichi* », Parte II, p. 242 segg.

uomini e donne giacevano a tavola sotto una sola e medesima coperta. In generale può ammettersi che nella Grecia valesse il costume che due persone soltanto avessero a prender posto sopra una sola e medesima *kline*, una disposizione che ci è offerta dalla annessa illustrazione, fig. 301, tolta da un vaso. Sopra ognuna delle due *klinai*, disposte l'una vicina all'altra, vediamo giacente un uomo piuttosto attempato e accanto a lui un altro più giovane; sì l'una che l'altra coppia sembrano impegnate in animata conversazione, mentre il coppiere s'accinge a riempire le vuote tazze. Che se talvolta troviamo tre o più persone distese sulla medesima *kline* (confr. fig. 304), noi possiamo forse già ammettere in questi casi una importazione di costumi romani tra i Greci.

Fig. 301.

Un vero contrapposto della frugalità dei tempi omerici era il lusso che nei banchetti di tempi meno antichi dominava così rispetto all'apparecchio della mensa come rispetto alla raffinatezza delle vivande imbandite. Ai tempi di Omero si facevano arrostire allo spiedo succulenti pezzi di carne sia di bue, sia di pecora, di capra o di maiale, che poi dalle ancelle eran portati sulle piccole tavole disposte davanti alle seggiole dei banchettanti (confr. § 33); il pane era distribuito e pôrto dentro panieri; alla fine del pasto si beveva il vino che già prima era stato mescolato con acqua dentro grandi crateri. L'uso di coltelli e forchette era ignoto allora come più tardi, e quindi il costume di lavar le mani (ἀπονίψασθαι) così prima come dopo il pasto e d'asciugarle con un panno (χειρόμακτρον) che si porgeva ai commensali. Neppur l'uso di tovaglie e salviette era noto all'antichità greca, e per lo più teneva luogo di quelle una specie di farinata fatta espressamente, nella quale si pulivano le dita insudiciate dal contatto delle vivande, e colla quale anche si fabbricavano probabilmente dei cucchiai improvvisati per condurre alla bocca i cibi liquidi o molli. Oggi ancora s'usano nei pranzi degli orientali siffatti dischi o rotelle di pasta che hanno per l'appunto lo stesso scopo come nell'antichità. La mensa greca anche d'un periodo posteriore (e fatta astrazione, ben inteso, dalla frugalità spartana che sdegnava ogni genere di cibi delicati, i quali più che al vero nutrimento servissero alla ghiottoneria) ci è per verità descritta, in generale, come molto semplice, anzi quasi meschina, come quella che principalmente consisteva della μᾶζα - una focaccia di orzo schiacciata e rotonda, la quale oggi ancora e col medesimo nome è cibo comune in Grecia - d'insalata, d'aglio, di cipolle e di civaie; tanto che i Greci erano discre-

ditati e scherniti come μικροτράπεζοι oppure φυλλοτρῶγες. Il gusto per una cucina più raffinata, sorto dapprima nella Magna Grecia, trovò tuttavia a poco a poco accoglienza anche nella Grecia propriamente detta alla tavola dei ricchi. In luogo dei voluminosi pezzi di carne che si divoravano nei tempi omerici si vedevano imbanditi pesci di mare e crostacei, come pure parecchie sorta di legumi. Con queste specie di cibi fornivano le tavole nei conviti festosi i cuochi presi a nolo sul mercato per siffatte occasioni, oppure gli abili cucinieri siciliani, che, nel periodo romano almeno, non potevano mancare nel numero degli schiavi di qualunque casa di signori. Del resto con tutto il lungo *menu* che facilmente potremmo mettere insieme raccogliendo dagli antichi autori, non saremmo però in grado di comporre un pranzo che confaccia al nostro palato: possiamo invece facilmente, coll'aiuto di tutte quelle suppellettili domestiche che ci son passate sott'occhio nei § 31 e segg. formarci un concetto dell'elegante apparecchio d'una greca sala da pranzo; chè in questa certamente erano raccolti gli utensili più eleganti e i vasi più preziosi sia di semplice mostra sia d'uso; essa offriva al padrone di casa la migliore occasione per ispiegare dinanzi agli occhi de' suoi ospiti la sua ricchezza e il suo gusto mediante una intelligente disposizione di tutto ciò che poteva concorrere a render lieto e brillante il convito.

Oltre questi cambiamenti nella scelta e nella preparazione dei cibi noi dobbiamo ancora designare come caratteristica pei tempi meno antichi l'aggiunta del συμπόσιον al pranzo (δεῖπνον) propriamente detto (col nome di δεῖπνον s'indicava il pasto principale che si prendeva verso l'ora del tramonto; la leggera refezione della mattina chiamavasi ἀκράτισμα e la colazione verso mezzogiorno ἄριστον). Nel buon tempo antico il pasto durava per l'appunto quanto era necessario per acquetare il desiderio di cibo e di bevanda, ed anche presso i Greci di un periodo posteriore il vero pranzo, pur consistendo dei piatti più fini e squisiti, non durava più di quanto bastasse per soddisfare gli stimoli dell'appetito; chè la vera ghiottoneria era più di casa a Roma che ad Atene. Il simposio invece, condito di lieti e animati conversari, rallegrato dalla musica, da mimiche scene e da giuochi, era diventato la parte più importante del banchetto. Qui il Greco, eccitato dal vino e dalla sbrigliata allegria della società, spiegava il suo umore scoppiettante di arguzia e di spirito. Ogni convitato non rimaneva semplice e inattivo spettatore, come soleva il romano, della fantastica sceneria di cui il simposio soleva esser teatro, ma vi prendeva parte come attore egli stesso.

Il levar delle mense (αἴρειν, ἀπαίρειν, ἐπαίρειν, ἀφαιρεῖν, ἐκφέρειν, βαστά-

ζειν τὰς τραπέζας) e il ripulimento del suolo dagli ossi, dalle bucce di frutti e da altri avanzi del pasto, che i commensali senza tante cerimonie solevano gettare in terra, era il segnale della fine del pranzo. È noto che l'artista Soso nella sala da pranzo del palazzo reale di Pergamo aveva imitato in mosaico fino all'illusione un tal pavimento coperto degli avanzi del pasto e d'altre immondizie. Come al principio del pranzo, così anche ora i convitati si lavavano le mani con saponi (σμῆγμα o σμῆμα) odorosi, e si chiudeva il pranzo propriamente detto con una libazione di vino mero, che si offriva, facendo girar la coppa, al buon genio (ἀγαθοῦ δαίμονος) od anche alla salute (ὑγιείας). Una seconda libazione, le σπονδαί, formavano il passaggio al simposio. Questa libazione che si compiva intonando un canto di lode e con accompagnamento di flauto, doveva in certo modo dare al simposio l'impronta della consacrazione.

Tenevan dietro le seconde mense, che in contrapposto alle πρῶται τράπεζαι, il pranzo o δεῖπνον propriamente detto, erano comunemente chiamate δεύτεραι τράπεζαι od anche τραγήματα, e più tardi anche ἐπιδόρπια, ἐπιδορπίσματα, ἐπιδόρπιοι τράπεζαι, ἐπίδειπνα, ἐπιδειπνίδες, ἐπιφορήματα, ἐπαίκλια, γωγαλεύματα, ecc. Consistevano nell'antichità presso a poco degli stessi cibi che anche al giorno d'oggi costituiscono il *dessert* d'un pranzo ben apparecchiato. Si servivano in ispecial modo cibi piccanti ed eccitanti al bere, e tra gli altri in primo luogo diverse specie di cacio (segnatamente le specie siciliane e quelle provenienti dall'acaica città di Tromileia), nonchè focaccie asperse di sale (ἐπίπαστα). Non mancavano poi in un *dessert* veramente finito fichi secchi dall'Attica e da Rodi, olive, datteri di Siria e di Egitto, mandorle, meloni, ecc. e sale misto con droghe. Talune di queste ghiottornie e specialmente alcune specie di frutta nonchè le stereotipate focaccie attiche dalla forma piramidale si possono facilmente riconoscere tra i cibi che in certe rappresentazioni figurate coprono i tavolini posti davanti ai bevitori. Quando si portavan le seconde mense cominciava il simposio; imperocchè non era costume nè in antichissimi tempi nè in tempi posteriori di cominciare a bere durante il pasto. — Il bere vino mero (ἄκρατον) non era presso i Greci cosa tanto severamente condannata come presso gli abitanti della città di Locri nell'Italia meridionale, ai quali la severa legge di Zaleuco aveva vietato sotto pena di morte il bere vino puro; ma pure era costume invalso sin da antico e generale in Grecia di non ber vino se non mischiato con acqua. L'osservanza di questa regola dietetica, la quale non solamente era come una conseguenza della gran quantità di vino che già nell'antichità era prodotto nei paesi del Mediterraneo e invitava anche l'uomo comune a godere di questa bevanda, ma era resa altresì

necessaria dalla qualità dell'uva focosa e maturata nell'ardore d'un sole meridionale, questa regola, dico, era così generale che il ber vino non mischiato si considerava come un costume dei barbari. Una vera passione del bere non era che eccezionale tra i Greci, benchè l'ebbrezza fosse uno degli effetti abituali del simposio; e questa è anche la ragione perchè i severi costumi dorici di Sparta e di Creta bandirono affatto il simposio dai loro banchetti. Si mischiava il vino con acqua calda o fredda, e in questo secondo caso per render tanto più fresca la bevanda ci si metteva della neve oppure si mettevan le tazze piene in un rinfrescatoio pieno di neve, come facciamo anche noi pei vini più nobili. Quanto alle proporzioni della mescolanza è da osservare che l'acqua era sempre in quantità maggiore del vino. Una mescolanza a parti eguali (ἴσον ἴσῳ) non era la solita: come regola nella mescolanza d'acqua con vino valeva la proporzione di 3 : 1 (che Ateneo chiama scherzosamente vino delle rane, βατράχοις οἰνοχοεῖν), oppure di 2 : 1; più raramente la proporzione di 3 : 2. Ad ogni modo il rapporto della mescolanza si regolava sul gusto e sulla forza del bevitore, come anche sulla forza del vino stesso. Grandi crateri di metallo e di terra cotta, come quelli che vediamo posati sul suolo nelle pitture di vasi riprodotti dalle fig. 302 e 304, servivano alla mescolanza. Il vino cavato da essi mediante il *kyathos* o l'*oinochoe* era versato nelle diverse specie di tazze e bicchieri che abbiamo descritti alla pag. 161 segg. sotto i diversi nomi di *phiale*, *kylix*, *skyphos*, *kantharos*, *karchesion*, *keras* e *rhyton*. Questo riempire delle coppe con vino attinto al cratere ci è mostrato dalla fig. 302, tolta da un vaso fittile, dove un efebo coronato attigne vino colla *oinochoe* da un gran cratere per riempir poi la *kylix* e lo *skyphos* tenuti da un suo compagno. Da un al-

Fig. 302. Fig. 303.

tro vaso è preso il giovane coppiere della fig. 303, che è rappresentato mentre con due ciati nelle mani si avvicina a più fanciulle distese sulla *kline* e trincanti. — Riempite le tazze era scelto un re del simposio (βασιλεύς, ἄρχων τῆς πόσεως, συμποσίαρχος, ἐπίσταθμος). Per lo più il miglior getto cogli astragali decideva chi dovesse esser investito di quella dignità — talvolta però uno della società si creava da sè preside del convito. Ufficio del simposiarca era di vegliare sulla giusta mescolanza del vino, sul numero delle tazze che si dovevano porgere ai beventi; a lui spettava insomma di determinare in genere le regole che dovevano governare il simposio (τρόπος τῆς πόσεως), e di fissare anche all'occasione la pena per chi le violasse. Si cominciava generalmente con piccoli bicchieri,

a cui succedevano altri più grandi, che dovevano esser vuotati in un sorso (ἀπνευστί oppure ἀμυστὶ πίνειν) alla salute del proprio vicino di destra. Più d'un lettore riconoscerà nei così detti *Commersen* dei Tedeschi, coi loro simposiarchi, presidi, canti alla ronda, colle loro montate [*Steigen*], colle loro *salamandre* [così chiamasi il vuotare d'un sorso e con certe cerimonie la tazza dietro un comando, battendo alla fine tutti contemporaneamente il bicchiere sulla tavola] e con tutte quelle altre espressioni tecniche che appartengono al gergo degli studenti di Germania, una sorprendente somiglianza cogli usi dell'antico simposio. Certo però che quel tono libero e naturale, quella vivacità che è innata nel meridionale, ed anche la conversazione spesso arguta e spiritosa tra uomini più o meno attempati, quale l'hanno descritta (certo non senza idealizzarla alcun poco) Platone e Senofonte nei loro simposî, tutto questo insieme doveva dare ai conviti dei Greci una attrattiva e una festività tutta loro particolare. È anche vero però che, quando gli animi erano riscaldati dal vino, la presenza di belle suonatrici di flauto e di cetra, di giovani schiavi e di giovani schiave (1), il sopraggiungere di mime e giocolatrici licenziose davano anche troppo spesso occasione ai bevitori di abbandonarsi al culto orgiastico di Afrodite πάνδημος. Si sa anzi che questi simposii erano tenuti non di rado nelle case di note etére.

Una di queste scene dissolute, quali per fermo ne offriva di frequente la vita privata dei Greci d'un periodo seriore e quali di frequente furono rappresentate dai pittori di vasi, è quella che la fig. 304 ci mette innanzi agli occhi. Sopra una lunga *kline* guernita di coperte ricamate riposano tre giovani semivestiti, che si sono raccolti a comune banchetto. Il vero pranzo pare finito, e par che già sian portate le seconde mense, come proverebbero le frutta e le focacce piramidali disposte sui tavoli. Un fanciullo nudo, cinto il capo d'una benda, attinge da un gran cratere il vino, e tre belle fanciulle, che forse poco prima hanno rallegrato l'occhio e l'orecchio con scene e canti d'amore, già son venute sulla cline accanto ai tre giovani di cui il vino ha eccitati gli spiriti. Lasciamo al lettore una ulteriore interpretazione della situazione delle singole coppie amorose, e solo aggiungeremo poche parole per spiegare le figure accessorie del quadro. Due giovani coronati riposano alle due estremità della *kline*; l'uno riceve in una coppa il

(1) Che giovani schiave fungessero da coppieri nei simposî, ci è mostrato da un bassorilievo (Micali, *L'Italia avanti il dominio dei Romani*. Atlante, Tav. 107), dove una schiava coll'oinochoe riempie le coppe di due coppie adagiate su *klinai*, mentre tre fanciulle suonano in concerto col flauto, colla lira e colla *syrinx*.

vino che zampilla dal corno sollevato; l'altro tien sollevata colla mano destra una coppa già piena cui guarda con significativo sguardo mentre sta per porgerla agli amanti. Tre amori alati svolazzano scherzosi intorno alle coppie felici. Il primo, Ἔρως (Amore), viene da sinistra librandosi nell'aria, e par che colla mano accenni al giovane che versa

Fig. 304.

vino nella fiala perchè col godimento del vino ecciti più caldi spiriti nella etéra ancor troppo ritrosa e la faccia più arrendevole alle proposte d'amore. Ἵμερος (*Cupido*), il secondo amorino, accorre colla *taenia* in mano alla seconda coppia, mentre a destra va aleggiando dalla coppia di destra a quella di mezzo Πόθος, il Genio della vivissima, intensa brama d'amore.

Giocolieri dell'uno e dell'altro sesso, che, isolati o riuniti in bande, andavano girando il mondo e sempre piantavano le loro baracche, come dice Senofonte, dovunque ci fosse molto da guadagnare e molta gente sempliciona, erano anche spesso chiamati a queste feste affinchè rallegrassero gli invitati colle loro prove di abilità e destrezza. Che già fin d'allora questa classe di persone non godessero della miglior riputazione, è provato da quel verso di Manetone («Ἀποτελέσματα», IV, 276), che designa questa gente come: «gli uccelli del paese, la più infame genìa della città». Il genere delle loro produzioni era tanto variato e molteplice come lo è nelle nostre vaganti compagnie di saltimbanchi, ed anche i più difficili esercizi e giochi nel campo dell'acrobatica e della *jonglerie* dei nostri tempi, ad eccezione ben inteso di quelli fondati sulle recenti scoperte della fisica e della chimica, erano già ese-

guiti colla massima perfezione nell'antichità, superavano anzi talvolta in ardimento quelli dei tempi moderni. C'erano saltimbanchi, così uomini come donne, che volteggiavano innanzi e indietro sopra spade e sopra tavole; fanciulle che a tempo di musica gettavano nell'aria e di nuovo ricevevano nelle mani un gran numero di cerchi e di palle; altre che ripiegate indietro facevan prova d'una destrezza quasi incredibile nel far uso dei piedi e delle dita dei piedi, e altre ancora che eseguivano quell'esercizio, che tanto spesso è ripetuto nei nostri giorni, del camminare e tenersi in equilibrio sopra una palla girante oppure sopra una ruota di vasaio. V'erano già allora funamboli che eseguivano sulla corda le loro danze e i loro salti pericolosi, e in Roma si addestravano perfino elefanti a salir sulla corda; i petauristi si muovevano audacemente per aria in certe macchine sospese e giranti in aria (πέταυρον, *petaurum*) delle quali però ci è ignoto il preciso congegno e carattere. Relativamente poi ai minori giuochi di destrezza dei prestigiatori Alcifrone ci racconta il grazioso aneddoto d'un contadino, il quale, trovandosi in Atene, guardava incantato il giuoco di bussolotti d'un giocoliere, che faceva scomparir le sue pallottole, cavandole poi dal naso, dalla bocca, da di sopra la testa degli astanti; onde il contadino esclamò: « Possa questa bestia non capitar mai alla mia cascina, se no in un momento tutto scomparirebbe ». Descrizioni di tutti questi giochi e di molti altri esercizi pericolosissimi, sui quali dovremo tornare nel § 100, ci furono tramandate in gran numero dagli antichi scrittori, in primo luogo dai padri della Chiesa i quali con giusta ira inveiscono contro la moltitudine che si diletta di simili spettacoli. Ma anche sui monumenti artistici troviamo talvolta delle giocolatrici nelle più strane e portentose posizioni, cosicchè non

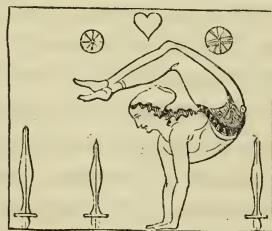



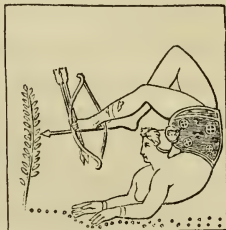
Fig. 305.

Fig. 306.

possiamo trattenerci dall'addurne almeno tre esempi. Nella prima figura (fig. 305) vediamo una fanciulla vestita con calzoncini corti e coi capelli raccolti in un cappuccio, la quale eseguisce la pericolosa danza sulle spade (ές μαχαίρας κυβιστᾷν) di cui parlano Platone (*Eutidemo*, p. 294) e Senofonte (*Simposio*, § 11): essa fa delle capriole avanti e indietro sopra delle spade piantate nel suolo colla punta in su. Una

scena simile troviamo sopra un vaso inedito del Museo di Berlino. Sulla seconda figura (fig. 306) una giocolatrice vestita di lunghi calzoni e in una posizione simile a quella della figura precedente, riempie un *cantaro* ch'ella tiene per l'ansa colle dita del piede sinistro, attingendo a un cratere che le sta dinanzi con un *ciato* di cui tiene il manico colle dita del piede destro. Una donna che siede spettatrice — forse la direttrice della banda di saltimbanchi — eseguisce nel medesimo tempo un giuoco con tre palle, al quale ancora può darsi che prenda parte l'artista che attinge. La terza figura, infine (fig. 307), è ancora una figura di donna, che adoperando i piedi come se fossero mani tira d'arco in una posizione abbastanza incomoda.

Fig. 307.

Ai giuochi di società, coi quali durante il simposio si divertivano i bevitori stessi per cacciare la noia, appartenevano, oltre al complicatissimo κότταβος, i giochi al tavoliere e coi dadi. Già in Omero s'incontra un giuoco al tavoliere (πεττεία), del quale è detto inventore Palamede; non abbiamo però alcuna notizia intorno al modo come si giocasse. E neppure d'un'altra specie di *petteia* possiamo formarci una chiara nozione, e solo sappiamo che i giocatori giocavano l'un contro l'altro, ciascuno con cinque pietruzze (ψῆφοι) sopra una tavola divisa da cinque linee. Simile al nostro giuoco degli scacchi o della dama par che fosse il così detto giuoco delle città (πόλεις παίζειν), nel quale sopra un piano diviso in diversi campi (πόλεις, oppure χῶραι) si dava lo scaccomatto all'avversario con abili mosse delle pedine. Contrapposto a questi giochi, i quali richiedevano una certa applicazione delle facoltà mentali, e più grato e confacente per certo alla disposizione d'animo dei convitati era il giocar d'azzardo coi dadi e cogli astragali. Il gioco dei dadi (κύβοι, κυβεία, κυβευτήρια, *tesserae*) si eseguiva più anticamente con tre, poi con due dadi, che sulle facce parallele aveano i numeri 1 e 6, 2 e 5, 3 e 4, e che a scanso d'inganni erano gettati da certi bossoli (πύργος, *turricula*) di forma conica e interiormente muniti di certi piani a guisa di gradini. Ogni getto aveva il suo nome, dei quali 64 ci furono conservati dai grammatici. Il getto più felice, p. es., ch'era quando ciascuno dei tre dadi mostrava 6 occhi (τρὶς ἕξ) era chiamato il getto di Afrodite o di Venere; il peggiore, quello dei tre uni, era detto il getto del cane oppure del vino (κύων, οἶνος) od anche τρεῖς κύβοι. Per l'altra specie di gioco dei dadi adoperavano gli astragali (ἀστράγαλοι, *tali*), ch'eran dadi di forma allungata fatti di ossicini d'animali; e le faccie qui si distinguevano già per questo, che due erano piane, la terza alquanto rilevata, la quarta invece un

poco incavata. Quest'ultima faccia era segnata con *uno* ed aveva tra le altre denominazioni anche quella di κύων, *canis*, come nel cubo; la faccia opposta, chiamata κῷος, portava il numero sei; la terza e quarta faccia, ch'eran segnate col *tre* e col *quattro*, eran dette dai Romani *suppus* e *planus*. I numeri 2 e 5 mancavano negli astragali, perchè le due piccole facce rotondeggianti delle due estremità non contavano. Come nel gioco dei cubi, così anche in quello degli astragali, dei quali si adoperavano sempre quattro, ogni getto aveva il suo nome speciale. Anche qui il getto migliore era detto Ἀφροδίτη e al fortunato giocatore a cui riuscisse, toccava per esso la dignità di simposiarca. Un gioco molto gradito alle giovani fanciulle era quello che consisteva nel gettare in alto tutti insieme cinque astragali oppure cinque pietruzze per riceverle poi ancora sul dorso della mano. Questo gioco, che ancora oggi è dappertutto assai comune tra i giovani, era detto dai Greci il gioco delle cinque pietre (πεντελιθίζειν, πενταλιθίζειν). Ci sono pervenute dall'antichità parecchie rappresentazioni figurate di questi giuochi ora descritti: p. es. le figure di due vasi rappresentanti guerrieri che stanno giocando al tavoliere (Panofka, « *Bilder antiken Lebens* », Tav. X, N. 10 e 11). Abbiamo anche in molti musei astragali e cubi di diversa grandezza e portanti i giusti numeri che abbiam sopra indicati; ce n'ha pure di falsificati (1). Tra le figure di maggior grandezza meritano di essere specialmente menzionate una giuocatrice di astragali, in marmo, del Museo di Berlino, e una pittura pompeiana (*Museo Borbonico*, Vol. V, Tav. 23) dove vediamo i figli di Giasone che si divertono a questo gioco degli ossicini, mentre Medea sta già lor sopra minacciosa colla spada impugnata per ucciderli. Perduto è pur troppo quel capolavoro di Policleto che una volta era l'ornamento del palazzo di Tito a Roma, e che rappresentava due fanciulli giocanti cogli astragali. Il πεντελιθίζειν, infine ci è messo innanzi agli occhi in un dipinto murale (Millin, « *Galleria mitologica* », Tav. CXXXVIII, N. 515) dove sul davanti della scena Aglea e Ileera, figlie di Niobe, stanno inginocchiate giocando a quel giuoco proprio nella maniera descritta.

Questi trattenimenti di società ci conducono a parlare d'alcuni altri giuochi ch'erano assai favoriti dagli antichi. Citiamo anzitutto i combattimenti di galli (ἀλεκτρυονομαχία), che ci sono attestati da pitture di vasi, da pietre incise e anche da testimonianze scritte, e nei quali giovani e vecchi trovavano, in Grecia, grandissimo diletto. Narrasi che

---

(1) Tra i dadi falsificati del reale Museo di Berlino uno ha doppio il 4; un altro era evidentemente impiombato. Nella medesima raccolta esiste anche un dado che ha la forma di un prisma a otto faccie, sulle quali sono segnati i numeri in questa serie: 1, 7, 2, 6, 3, 5, 4, 8.

Temistocle, dopo la sua vittoria sui Persiani, avesse istituita una festa annuale con siffatti combattimenti di galli; e da quel tempo in poi pare che la passione dei combattimenti di galli e di quaglie diventasse generale. Fu consacrata una cura speciale all'allevamento dei galli pugnaci, e Tanagra, Rodi, Calcide, la Media godevan fama di fornire gli animali più grandi e più forti. Per accrescere il loro furore li nutrivano, prima che dovessero comparire sul campo di battaglia, con aglio e armavan loro le gambe con acuti sproni metallici; poi li mettevano a fronte gli uni degli altri sopra un tavolo a canti rilevati. Giocatori e spettatori solevano allora fare scommesse di somme spesse volte enormi; insomma, l'antichità anche per questo riguardo ci offre già l'esempio di quei combattimenti di galli, pei quali sono oggi tanto appassionate le popolazioni spagnuole dell'America e i Malesi dell'Arcipelago Indiano. — Parimenti già noto all'antichità era quel giuoco della *mora* che ancora presentemente è tanto popolare in Italia. In questo gioco i giocatori dovevano aprire contemporaneamente e, per così dire, in un lampo il loro pugno chiuso, e insieme, gridando ad alta voce, indovinare il numero delle dita distese dall'avversario. Questo giuoco che i Greci dicevano δακτύλων ἐπάλλαξις e i Romani *micare*, ci è rappresentato con molta verità in una pittura d'un vaso della Pinacoteca di Monaco (fig. 308), dove appaiono come giocatori Ἔρως e Ἀντέρως [l'amore reciproco] (Cfr. rappresentazioni simili del giuoco della mora sopra vasi dipinti nella « *Archaeologische Zeitung* », 1871, Tav. 56).

Fig. 308.

57. Oltre a questi giuochi, che in parte erano una occupazione degli stessi convitati, in parte erano prove di abilità e destrezza eseguite dinanzi a questi da compagnie di giocolieri, non poca parte avevano nel rendere divertente il simposio le danze mimiche. Questo genere di spettacolo, nel quale per lo più si rappresentavano davanti agli occhi degli spettatori scene tolte dalla mitologia, ci offre l'occasione di introdurre qui alcune osservazioni intorno all'orchestica dei Greci. Già il verso omerico: « La ridda e il canto, ecco gli ornamenti del banchetto », e le osservazioni del poeta sulla danza artistica dei giovani Feaci ci fanno riconoscere il valore che fin dai tempi più antichi doveva attribuirsi a un coltivamento artistico dell'orchestica. In quelle danze dei Feaci i giovani si movevano in file intorno al cantore posto in mezzo del circolo, oppure due abili danzatori eseguivano un passo ballabile. Che questi movimenti eseguiti secondo il ritmo della musica richie-

dessero non solamente elasticità nelle gambe, ma ancora pieghevolezza della parte superiore del corpo ed anche un movimento ritmico delle braccia, par che risulti da quelle parole d'Omero dove è detto che i due giovani danzavano in posizioni spesso alternanti. Parrebbe dunque che qui già siano posti i principii della mimica, la quale divenne più tardi il momento principale nell'orchestica. Ma di qui viene una differenza essenziale che distingue l'orchestica greca dalla nostra. L'espressione di un sentimento, di una passione; la rappresentazione di una azione per mezzo di gesti che ne sono i segni naturali, questo era, come afferma Luciano, lo scopo dell'arte del ballo. Quest'arte, favorita dalla vivacità e da quel talento mimico, che è così proprio dei meridionali, come pure dal sentimento innato nei Greci per le forme ritmiche e per la grazia, si sviluppò al più alto grado di bellezza. Ma come la ginnastica e l'agonistica si conservarono, come schiettamente popolari, nella loro primitiva purità finchè durò vivo in generale il principio morale tra gli Elleni, l'orchestica del pari per tutto questo tempo tenuta sempre desta e viva per mezzo dei cori danzanti che mai non mancavano nelle numerose feste degli dei, si mantenne nei limiti di una nobile semplicità. Ma a poco a poco colla decadenza del gusto nei tempi seriori, si formò e crebbe nella opinione generale un pregiudizio contro il ballo, così che non pareva più cosa decorosa il prendervi parte attiva; epperò come vedemmo all'agonistica succedere l'atletica, non diretta ad altro intento che ad eccitare l'ammirazione, così nell'orchestica si fa sempre più predominante il concetto ch'essa miri essenzialmente e come a suo ultimo scopo alla *virtuosità* professionale.

Venendo ora alla distinzione dei vari generi di danze secondo il loro carattere, osserveremo che la divisione in danze guerresche e danze religiose ci appare inopportuna e arrischiata già per questa ragione che, in principio almeno, le une e le altre erano generalmente associate nel culto. Più conveniente apparirebbe forse la divisione in danze armate e danze pacifiche, le quali Platone chiama τὸ πολεμικὸν εἶδος e τὸ εἰρηνικόν. Tra le danze coll'armi, che in singolar modo convenivano all'indole del dorismo, la più antica e insieme la più amata è detto fosse la danza pirrica (πυῤῥίχη). L'origine di questa danza risale a un tempo mitico, in quanto che ne è chiamato fondatore ora il cretense o spartano Pirrico, ora i Dioscuri, od anche Pirro figlio di Achille. La pirrica consisteva in un finto combattimento eseguito da parecchi in guerresca armatura, nel quale erano mimicamente imitati i movimenti dell'assalto e della difesa. Queste mosse di combattenti, ch'erano eseguite secondo certe regole, e nelle quali certamente il gestire delle braccia aveva principalissima parte, si chiamavano appunto per ciò anche col nome di χει-

ρονομία. Questa danza guerresca costituiva il momento principale nelle Ginnopedie doriche come nelle grandi e piccole Panatenee in Atene, e il gran valore che in quest'ultima città si dava a una esecuzione artistica della pirrica è dimostrato tra l'altre cose dal fatto che gli Ateniesi conferirono il comando supremo dell'armata a Frinico a cagione della sua maestria nell'eseguir quella danza. Più tardi si associò a questa danza armata un elemento bacchico, in quanto che vi si intrecciò la rappresentazione dei fatti di Dioniso. Forse il frammento d'un fregio marmoreo, copiato nella fig. 309, dove un satiro col tirso e colla corona d'ellera eseguisce con salti selvaggi una danza bacchica tra due guerrieri che s'avanzano con movenze di chi danza, è una riproduzione della pirrica più recente. — Degli altri giuochi orchestici eseguiti colle armi citiamo ancora la καρπεία propria dei Tessali Eniani e Magnesî, colla quale si rappresentava mimicamente e con accompagnamento di flauto l'assalto di un ladrone armato contro un guerriero che sta arando il suo campo, e il conseguente combattimento dei due.

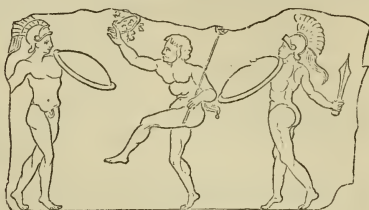



Fig. 309.

Di gran lunga più numerosi, sebbene forse non sempre così complicati, erano i balli eseguiti senz'armi che avevano luogo nelle feste degli dei, e che avevano un diverso carattere secondo il diverso carattere della divinità in cui onore eran eseguiti. Per lo più, e fatta però l'eccezione di quelli che erano in relazione col culto di Dionisio, essi consistevano in cori danzanti che con passo ritmico si movevano intorno all'altare. Un carattere già più vivace avevano quelle danze di cori che da uomini e fanciulli si eseguivano nelle Ginnopedie, e che, come tutti in generale i cori spartani, si distinguevano per l'euritmia dei movimenti. Erano una imitazione di singoli esercizi ginnastici, segnatamente della lotta e del pancrazio, e a questa danza senz'armi soleva più tardi tener dietro la guerresca pirrica. Merita inoltre d'essere qui ricordata la danza, che si eseguiva dalle più ricche e nobili vergini spartane in onore di Artemide Καρυᾶτις, e della quale ci offre una imagine la *cariatide* copiata nella figura 210. Anche la danza in catena (ὅρμος) è qui da annoverare. Una schiera varia di giovani e donzelle eseguivano questa danza tenendosi per mano, ballando quelli con movenze e portamento guerresco, queste col passo leggero e grazioso del loro sesso, cosicchè l'insieme rassomigliava, al dir di Luciano, a una catena intrecciata di coraggio civile e di donnesca modestia (confr. figura 310). Passiamo sotto silenzio diverse altre specie di danze, che in

parte del resto non ci son più note che di nome, e veniamo ora a parlare delle feste mimiche collegate col culto dionisico. Appunto in questo culto, più che in qualunque altro, era penetrato nella coscienza popolare il senso profondo che legava il mito cogli avvenimenti della natura.

Fig. 310.

La lotta violenta in cui si trova impegnata la natura dal tempo della morte d'ogni cosa vivente in autunno e dell'irrigidimento invernale fino al momento in cui essa si risveglia e risorge nella primavera, era il concetto simbolico che stava in fondo al mito bacchico. E questi momenti contrari di tristezza e di gioia, che stanno nel continuo alternare delle stagioni, trovavano la loro espressione nelle feste dionisiche mediante i giuochi o severi o lieti. Questo elemento drammatico che si conteneva nella venerazione di Dioniso e che era mantenuto vivo dall'entusiasmo degli uomini, diventò la prima origine delle rappresentazioni teatrali. Al ditirambo, che era il canto corale ispirato ora serio ora lieto secondo che era intonato all'avvicinarsi dell'inverno o al cominciar della primavera, corrispondevano danze corali o severe o allegre. Tra un canto e l'altro si avanzavano i conduttori del coro vestito in costume di satiri, e con discorso improvvisato, quasi completando ed illustrando il senso del canto corale, spiegavano i destini di Dioniso ora in modo serio ora in modo buffo, secondo il diverso carattere che ciascuna volta aveva il ditirambo. Con ciò erano posti i principii dell'arte dramatica, alla quale, come è noto, Tespi diede la prima forma artisticamente determinata ed una col contrapporre al coro il primo attore, e farlo entrare in colloquio coi duci del coro. Dai cori eseguiti nelle Lenee, le feste bacchiche invernali, coi quali nelle sventure di Dioniso si descriveva la morente natura, sorse la tragedia, mentre dalle piccole - o campestri - Dionisie (ossia le feste con cui si chiudeva la vendemmia) uscì la comedia. In quest'ultima festa solevano portare intorno in festosa processione il simbolo della forza produttiva della natura, il fallo, cui circondava una folla giubilante e camuffata con maschere e ghirlande d'ogni maniera. Appena avevano finito di risuonare le canzoni falliche o itifalliche cantate in onore del dio, cominciava una gioia sbrigliata, cui accrescevano ed eccitavano a sempre più sfrenata allegria i lazzi,

le burle, gli scherni diretti contro gli spettatori e da questi contraccambiati. Sarebbe però un oltrepassare i limiti che ci siamo imposti, se volessimo entrar più addentro nel discorso intorno allo svolgimento della comedia e della tragedia, come intorno alla separazione del drama satirico da quest'ultima. Noi pertanto nelle seguenti considerazioni intorno al teatro greco avremo specialmente di mira l'apparecchio decorativo e della scena, in quanto non sia già stato trattato nel § 30, e il costume degli attori.

58. Gettiamo prima di tutto uno sguardo sullo spazio occupato dagli spettatori in teatro durante la rappresentazione. Sebbene nessun monumento antico ci offra lo spettacolo di un teatro pieno di gente fino nelle sue file più alte, pure la fantasia del lettore può formarsi facilmente un concetto della imponente impressione che una folla di popolo distesa *anfiteatralmente* sotto l'azzurra vôlta di un cielo meridionale, con quella varietà e vivacità di colori degli abiti, doveva produrre in chi n'era spettatore. Già colla prima aurora cominciavano le file di sedili a popolarsi di gente avida di spettacolo; imperocchè ciascuno si affrettava onde potere occupare un buon posto. Il diritto di entrare in teatro si acquistava mediante una tassa d'ingresso (θεωρικόν), non mai superiore a due oboli, che si pagava o a colui che aveva fabbricato il teatro o all'impresario che l'aveva preso in appalto. Dal tempo in cui in Atene fu eretto un teatro in pietra la tassa d'ingresso era pagata pei poveri coi fondi dello stato, e questa costituiva, come ognuno sa, una delle spese principali e più gravose pel bilancio ateniese. Imperocchè non solamente per gli spettacoli delle feste dionisie, come era fissato in origine, ma col tempo anche in altre festive occasioni il popolo chiedeva per sè il favore d'un libero ingresso, e in queste sue pretensioni a carico del pubblico denaro esso era calorosamente appoggiato dai demagoghi. Così avvenne che quando le riserve della cassa dei tributi destinate alle *teorie* più non bastarono, si dovette per soddisfare l'insaziabile avidità di spettacolo del popolo, intaccare dal governo e spendere il denaro che era stato messo da parte come una riserva da non toccarsi che in caso di guerra. — I posti in teatro non erano naturalmente tutti egualmente buoni, e i migliori erano indubbiamente pagati a più caro prezzo dagli spettatori più facoltosi. La polizia del teatro (ῥαβδοφόροι, ῥαβδοῦχοι) vegliava a che ciascuno si tenesse almeno entro i limiti della *kerkis* e delle file di sedili che erano indicate sul biglietto d'ingresso. La massa principale degli spettatori era di uomini; quanto alle donne l'antico costume non concedeva loro di visitare il teatro che quando si rappresentavano tragedie; chè l'ascoltare i troppo liberi lazzi della co-

media non addicevasi a una costumata ateniese. Non facevano eccezione che le etére, le quali assistevano spesso allo spettacolo della comedia. Si può del resto affermare come cosa quasi certa che i posti per le donne erano separati da quelli degli uomini. Ai fanciulli invece era concesso d'assistere tanto alla tragedia quanto alla comedia. Essendo naturale la supposizione che i pedagoghi (che già sappiamo essere stati scelti per lo più dalla famiglia degli schiavi) accompagnassero in teatro i loro allievi, si sarebbe indotti facilmente a inferirne che anche a schiavi fosse concesso di frammischiarsi in teatro cogli spettatori; la cosa però rimane molto incerta, in quanto che, come ai pedagoghi era vietato l'ingresso nelle camere scolastiche durante le ore di scuola, potrebbe darsi che parimenti fosse loro concesso bensì di accompagnare gli allievi in teatro fino ai loro posti, ma vietato poi il trattenervisi. Erano parimenti esclusi dal diritto di assistere allo spettacolo quegli altri schiavi che vi accompagnavano i loro padroni portando i cuscini pei sedili. Però è possibile che dal tempo in cui si potè comperare il diritto d'ingresso al teatro, vi fossero ammesse anche certe classi di schiavi. Quanto al contegno degli spettatori durante la rappresentazione, si può inferire da parecchi luoghi degli antichi autori, che fosse così mobile e agitato come è ancora ai nostri giorni nei teatri dell'Europa meridionale. Entusiastiche approvazioni che si manifestavano col battere delle mani, con grida, con getto di fiori, accoglievano e salutavano il poeta, premiavano l'abilità dei valenti artisti; contro cattive produzioni e cattivi attori il pubblico sfogava il suo malumore con fischi od anche con vie di fatto. Con gli stessi segni di applauso o di disapprovazione erano del resto accolte al loro apparire in teatro anche certe persone molto conosciute tra gli spettatori.

Passiamo ora all'apparecchio decorativo della scena. La fronte della scena era antichissimamente ad un sol piano; ma quando per opera di Eschilo il drama greco si svolse e progredì per modo da richiedere un perfezionamento dell'edifizio della scena, allora la fronte della scena fu alzata di parecchi piani. Secondo Vitruvio, essa al pari delle facciate dei grandi edifici, formava un insieme regolare e architettonico, riccamente ornato di colonne, architravi e cornici; e questo è confermato dalla scena straordinariamente ben conservata del teatro di Aspendo (costruito però sul tipo romano) del quale daremo al § 84 la descrizione e la veduta. Ci pare però decisamente infondata l'opinione di Schönborn (*Die Skene der Hellenen*, pag. 25) il quale vorrebbe che i membri di trabeazione sporgenti dalla *frons scenae* di quel teatro insieme colle lastre delle cornici che da quelli aggetti erano sopportate, servissero come punti di sostegno dei *plutea* di cui parla

Vitruvio; ed è invece indubbiamente vera l'opinione di Lohde (1), secondo la quale gli accennati aggetti non sono altro che i frammenti di un colonnato che faceva parte della decorazione architettonica del proscenio, e non già i resti dei *plutea* di Vitruvio. Cinque porte, secondo insegna Vitruvio, si trovavano nello sfondo; quella di mezzo era detta la porta della reggia (*valvae regiae*), certamente per ciò che nell'antica tragedia era scelta come luogo dell'azione la piazza davanti al palazzo reale. Le due porte immediatamente prossime a quella prima rappresentavano gli accessi ai fabbricati congiunti coll'abitazione reale e destinati agli ospiti, e si chiamavano per ciò *hospitalia*. Le due porte estreme, finalmente, che erano poste in vicinanza degli angoli formati dalla parete e dalle ali della scena, chiamavansi *aditus* e *itinera*: l'una indicava la via alla città, l'altra al paese straniero. Una cosa ancora vogliamo aggiungere, e cioè che nei teatri dove la parete di fondo aveva tre porte i due accessi laterali avevano lo stesso valore delle porte estreme nei teatri a cinque porte. Il coro entrava per gli aditi laterali (πάροδοι) sull'orchestra; e così anche gli attori che rappresentavano personaggi venienti o dalla città o da paese straniero potevano con tutta la convenienza e naturalezza venire sulla scena propriamente detta per la medesima via salendo i gradini pei quali l'orchestra comunicava col *logeion*, e similmente partirne. Immediatamente davanti al muro stabile, che formava la scena di fondo o *frons scenae*, oppure staccata dal medesimo solo di pochi piedi, si trovava una specie di intelaiatura di legno sulla quale si distendeva la decorazione di fondo; le porte fatte in questa decorazione corrispondevano a quelle della retrostante scena stabile. Questa decorazione di fondo poteva indubbiamente esser fatta ritirare dal suo mezzo a destra e a sinistra (*scena ductilis*), quando occorresse un cambiamento di scena; al quale scopo ancor più completamente serviva, come vedremo più avanti, il girare delle περίακτοι. Se la decorazione di fondo fosse composta solo di due oppure di quattro (od anche otto) spicchi mobili è un punto che non possiamo decidere, benchè a noi sembri più probabile la seconda supposizione, stando la quale, riusciva più facile di ritirare la scena. Secondo l'opinione di Lohde poi, per meglio togliere alla vista dello spettatore i pezzi della decorazione di fondo ritirati dall'una e dall'altra parte, dietro le *periacte* «solevano essere erette al margine anteriore del *pulpitum* e a ciascun lato del medesimo, pareti di proscenio in legname leggero, rivestite di tapezzeria dipinta; esse venivano a trovarsi im-

(1) Per ciò che riguarda le decorazioni noi seguiamo nei punti principali la dissertazione di Lohde « *Die Skene der Alten* », Berlino, 1860.

mediatamente in contatto colle ali dell'edifizio del palco scenico ». Per mezzo di queste pareti di proscenio la larghezza del palco scenico, che era soverchia e non proporzionata colla profondità, veniva ad essere sensibilmente diminuita; nè questa limitazione riusciva d'impaccio al piccol numero di attori che contemporaneamente potevano agire sulla scena. A fine poi di assicurare quelle pareti di proscenio (le quali nei maggiori teatri, onde potessero coprire le pareti laterali del muro di fondo o scena stabile, dovevano arrivare a una notevole altezza) era necessaria una controparete parallela a ciascuna parete di proscenio, ma eretta di alcuni piedi più indietro della medesima. Parete di proscenio e controparete erano tra loro congiunte con legni trasversali, e riposavano sopra solidi fondamenti, di cui si sono ancora conservati avanzi nei teatri di Ercolano, di Pompei, di Orange e di Arles, i quali per altro appartengono al periodo romano.

La scena greca però non si limitava a quella decorazione di fondo, ma già fin d'allora per accrescere l'illusione erano in uso due quinte laterali dette περίακτοι oppure μηχαναί. Una περίακτος era un'ossatura di legno, leggera, rivestita di tela dipinta, avente la forma d'un prisma a tre faccie, e tale da poter esser facilmente fatta girare intorno al proprio asse sopra un cardine; per tal modo cambiando la scena anche le *periacte* potevano rivolgere una nuova faccia agli spettatori. Ciascuna delle tre faccie portava dipinta una decorazione diversa, e col cambiar la posizione delle *periacte* si indicava un cambiamento di luogo o di tutta la scena o solamente di una parte di essa; vale a dire: se era fatta girare la περίακτος destra (alla sinistra dello spettatore) ciò voleva significare che era cambiata la via verso il paese straniero; ma il luogo della scena, e quindi la decorazione di fondo rimaneva la stessa; il girare invece delle due *periacte* insieme portava con sè il cambiamento anche della scena di fondo, in quanto che significava che tutta la scena era trasportata in un'altra località; la περίακτος sinistra infine non poteva mai girare sola, perchè indicava la parte dove era la patria, e questa doveva naturalmente restar sempre la stessa fintantochè non fosse cangiata la decorazione di mezzo. Quei cambiamenti di scena, in generale assai poco frequenti, che occorrono negli antichi drami, potevano così essere effettuati con facilità. Ma per completare la struttura del palco scenico era necessaria una soffitta di travi, traforata e simile a una graticola, tesa sopra la scena stessa, come è quella usata nei nostri teatri; e che una disposizione siffatta allora non mancasse ci è provato dall'esame del muro di fondo del teatro di Aspendo. Sopra questo graticolato si trovavano le grue e le guide per le macchine volanti (dette con nome generale μηχανή, ma poi specialmente distinte in γέρανος,

αἰώρημα, στροφεῖον, e ἡμιστρόφιον) mediante le quali scendevano sulla scena oppure erano sollevati nell'aria dei ed eroi, oppure passavano certe apparizioni sospese in aria. Una simil macchina sospesa era pure il θεολογεῖον, su cui facevan la loro apparizione Giove con Eo e Teti nella Psicostasia di Eschilo. Come le dipinte pareti di proscenio accennate più sopra coprivano i pezzi della decorazione di fondo ritirate dalle due parti e compivano insieme la scena dall'uno e dall'altro lato, così un tappeto o soffitto pendente (κατάβλημα) formava senza dubbio il compimento della scena in alto e copriva insieme agli occhi degli spettatori il legname della graticola e delle sue macchine. Della scala di Caronte, che corrisponderebbe ai nostri sprofondamenti, si è già fatto menzione a pag. 137, e solo vogliamo ancora aggiungere, che nel teatro di Azanoi (Asia Minore), che è fatto e disposto secondo il modello greco, in seguito a recentissime ricerche (1) si è trovata sulla scena davanti alla *porta regia* una cavità simile ad una bara, che si può senza dubbio spiegare come l'imboccatura della scala di Caronte. — Se già la scena attica antica avesse un sipario, è un punto intorno al quale ci manca ogni notizia; più tardi però si parla del sipario (αὐλαία, παραπέτασμα e più anticamente anche προσκήνιον); forse esso era divisibile nel mezzo in maniera che le due metà potessero essere ritirate e nascoste dietro le citate pareti di proscenio.

Quanto al costume degli attori, la parte principale di esso consisteva nella maschera (πρόσωπον) con cui si coprivano la testa. La prima origine della maschera è da cercare senza dubbio in quegli usi burleschi coi quali si festeggiavano dal popolo le feste di Dioniso (cfr. p. 308 seg.). L'uso di acconciarsi e trasvestirsi nelle più strane foggie in occasione delle feste dionisiche risaliva a un tempo antichissimo; e in quelle trasformazioni era particolarmente caratteristico il costume di pingersi il volto con feccia e, più tardi, con minio, oppure di mettere maschere fatte di foglie o di scorza d'alberi; in luogo delle quali, quando lo svolgimento del drama richiese anche un perfezionamento del costume, subentrarono maschere di tela dipinte. Colle nostre esigenze nell'arte dramatica, per le quali l'espressione della fisonomia dell'attore è un elemento necessario nella rappresentazione, non si concilia al certo il nascondere i lineamenti del volto sotto una rigida larva o l'imbacuccare la intera testa in una maschera chiusa. Nell'antichità invece, quando la maschera doveva caratterizzare non l'individuo ma le singole classi e categorie della società, le rigide forme della maschera non portavano alcun nocumento all'im-

(1) Sperling, « *Una gita nei monti Isaurici, fatta nell'autunno del 1862* » nella *Zeitschrift für allgemeine Erdkunde*, N. 7, XV, 1863, p. 435.

pressione che la rappresentazione doveva produrre sugli spettatori. C. O. Müller dice a questo proposito: « Quello che secondo il nostro gusto riputeremmo fuori di natura, che cioè nelle azioni diverse della tragedia si serbi l'uguaglianza dei lineamenti del volto, nulla significava nella tragedia antica, dove le persone principali, quando sono potentemente da certi tali sentimenti o conati comprese, per tutto il drama in una fondamentale disposizione interiore si mostrano, quasi che loro fosse addivenuta abituale. Certa cosa ella è che l'*Oreste* d'Eschilo, l'*Ajace* di Sofocle, la *Medea* d'Euripide, possiam bene per tutto 'l drama immaginarceli co' lineamenti medesimi; ma difficilmente 'l potremmo per l'*Amleto* o pel *Tasso* [del Goethe]. La maschera tuttavia poteva anco cambiarsi ne' diversi atti, per adempiere a certe necessità ». Era inoltre una necessità nel teatro greco, vasto come era, quella di provvedere con ogni sorta di mezzi artificiali, affinchè le parole pronunciate sulla scena e il processo dell'azione riuscissero intelligibili anche a spettatori che sedevan lontanissimo. Era uno di questi mezzi (segnatamente nella tragedia, dalla quale erano messe sulla scena le eroiche personalità dei miti) l'ingrandimento della persona dell'attore per mezzo di alte maschere e di coturni. È attribuito ad Eschilo quel complemento della maschera, per cui essa fu trasformata in modo da coprire non solamente la faccia, ma da involgere tutta la testa, e fu fornita di capigliatura e di *toupé* (ὄγκος). C'eran naturalmente dei fori per gli occhi e per la bocca; da monumenti artistici però appare che le aperture per gli occhi non erano più ampie della pupilla dell'attore nascosto dentro la maschera, e parimenti il foro per la bocca era aperto appena un poco di più di quel che fosse necessario perchè la voce avesse libero passaggio. Così almeno eran fatte le maschere della tragedia; chè in quelle della comedia le bocche erano scontorte, spalancate e fornite di labbra formate a guisa della rosa di una cassa armonica, onde era data maggior forza al tono. Modellando e dipingendo in diverse maniere le maschere, nonchè mediante le diverse tinte e aggiustature dei capelli delle medesime, sapevano i Greci dare ad esse un diverso carattere. Così le maschere destinate alle parti di vecchi, di giovani, di donne nelle loro diverse età e di schiavi erano distinte e caratterizzate da certi segni speciali, dei quali Polluce dà una enumerazione completa. Per questa varietà quella mancanza di naturalezza, che anche la più grande abilità dell'artista non poteva al certo far completamente dimenticare, era almeno da un certo lato mitigata. Dei numerosi disegni di maschere che i monumenti ci offrono abbiamo raccolto un certo numero nelle fig. 311 e 312; le maschere *a*, *b*, *c*, *d*, della fig. 311 appartengono alla tragedia, e *b*, *c* si distinguono particolarmente pel loro

alto *onkos*; *d* è una maschera di donna con ricco ornamento di chiome inanellate; *e* è una maschera calva e cinta d'ellera come era in uso per le rappresentazioni *satiriche*. La stessa varietà che si richiedeva per le maschere della tragedia era non meno necessaria per quelle

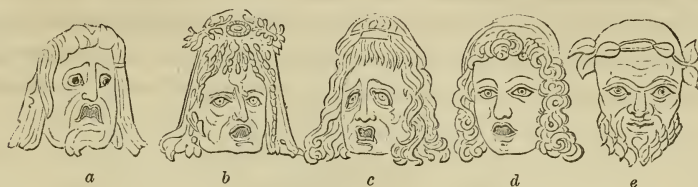



Fig. 311.

della comedia, delle quali ci offre alcuni esempi la fig. 312. Crederemmo però troppo arrischiato il tentativo di chi volesse riscontrare e identificare, per dir così, sui monumenti le singole maschere comiche delle quali ci è conservata la descrizione in Polluce. Per poi ristabilire le

Fig. 312.

giuste proporzioni nella figura che dall'alto *onkos* riusciva ingrandita, solevano gli attori (almeno nella tragedia) portare alti coturni (κόθορνος) e mediante imbottiture ingrandire e dar proporzioni gigantesche a tutte le parti del corpo. In un disegno che rappresenta una scena tolta da una tragedia (fig. 313), vediamo appunto i due attori camminare con siffatti coturni. Venendo ora alle altre parti della guardaroba degli attori, osserviamo che gli abiti che s'usavano nelle feste dionisiche furono trasportati sulla scena e conservati tali e quali, così nel taglio come nel colore. Gli attori eran vestiti di *chitoni* ed *imatia* riccamente ricamati, a colori vivaci, ricoperti d'ornamenti aurei e risplendenti. Nella comedia invece erano generalmente imitate le foggie della vita comune, con questa differenza però tra la comedia antica e la comedia nuova, che la prima adottando le foggie comuni le modificava in forma ridicola e ne faceva il più delle volte la caricatura fino all'esagerazione,

Fig. 313.

cercando inoltre di eccitare l'ilarità del pubblico con certe oscene appendici proprie del culto dionisico; mentre la comedia nuova non conservò dell'uso più antico che la caricatura della maschera, non già il costume grottesco. I monumenti ci offrono poche scene tolte dalla tragedia, molte invece prese dalle rappresentazioni *satiriche* e dalla comedia antica; sono però rarissimi i casi in cui siffatte scene possano essere riferite ai drami che sono arrivati fino a noi. Il disegno della fig. 314 ci introduce nel χορηγεῖον oppure διδασκαλεῖον d'un poeta o d'un

Fig. 314.

capo-coro prima della rappresentazione d'un drama *satirico*. Il vecchio poeta pare in atto di istruire due coreuti, cinti di vellosi grembiali, nelle parti che devono sostenere nel drama, e par che faccia loro avvertire il diverso carattere delle maschere poste loro dinanzi; nel tempo stesso un flautista fa le prove della musica. A destra, nello sfondo, si vede un attore che coll'aiuto d'un servo sta indossando il costume voluto

Fig. 315.

Fig. 316.

dalla sua parte; accanto a lui è la maschera relativa. Una simile scena di preparazione a un drama satirico ci è rappresentata dal disegno

di un gran vaso, dove vedonsi nel mezzo Dioniso e Arianna riposanti sopra una *kline*. Una seconda figura di donna, forse la Musa, siede all'estremità del letto, e accanto a questo stanno i due attori che abbiamo riprodotto nella fig. 315, riconoscibili dal loro costume il primo come Eracle, il secondo come Sileno. All'altro lato della *kline* sta un terzo attore vestito del ricco costume d'un eroe a noi ignoto. Tutto questo gruppo è poi circondato da undici coristi in un costume affatto simile a quello degli attori della fig. 314; c'è inoltre un citarista, un flautista e un giovane maestro dei cori. La fig. 316 è una scena della comedia. Eracle in grottesco costume di contadino consegna i Κέρκωπες (1), ch'egli ha presi e rinchiusi in due panieri, al signore seduto in trono, la cui maschera evidentemente scimiottesca va benissimo d'accordo coi demonî dalla forma di scimmie chiusi nelle gabbie.

59. Le feste degli dei si celebravano, come si è già accennato nei paragrafi precedenti, con agoni, inni e cori di danze; ma questi però non formavano che la cornice, per dir così, o il *medium* di quelle azioni per le quali veramente l'uomo si metteva in immediata relazione colla divinità. Ciò che univa l'uomo colla divinità erano la preghiera e il sacrificio, i moventi dei quali potevano essere di diversa natura. Imperocchè lo scopo della preghiera e del sacrificio o poteva essere quello di accaparrarsi la benevolenza della divinità, e renderla favorevole al buon esito di qualche umana intrapresa o lavoro, come sarebbe quando si domanda un buon raccolto, un esito felice della caccia o del combattimento, una numerosa discendenza, ecc., oppure, minacciando o sopravvenendo pericoli o sventure, come sarebbero malattie, temporali e procelle, volevasi placare l'ira divina. Contrapposti alla preghiera e al sacrificio che procedevano da motivi siffatti erano quelli coi quali si rendevano grazie alla divinità della preghiera esaudita. A questo sacrificio di grazie s'aggiungeva poi una terza specie, il sacrificio di espiazione e di penitenza, che l'uomo compiva per espiare qualche violazione commessa delle leggi divine od umane. La natura e la forma della preghiera e del sacrifizio si ispirava naturalmente dai moventi di questi. Ma prima che l'uomo si mettesse in rapporto colla divinità doveva sottoporsi ad un'esterna purificazione (καθαρμοί, ἱλασμοί, τελεταί), che simbolicamente significava l'intenzione e lo sforzo di presentarsi all'altare coll'animo

(1) Una specie di demoni o spiriti folletti, caudati (κέρκος), pieni di astuzia e di malizia, vagabondi e soprattutto ladri. Il mito è originario dell'Asia Minore, e trasportato poi e localizzato in parecchi punti della Grecia.
N. d. T.

moralmente puro. Questa purificazione corporea richiedeva la divinità non solamente dalla persona del sacrificante, ma anche da ognuno che toccasse i luoghi consacrati al culto, sieno i templi stessi, sieno recinti consacrati alla divinità. Epperò all'ingresso di questi luoghi sacri si trovavano vasi d'acqua benedetta colla quale chi entrava doveva aspergersi o essere asperso dal sacerdote. Simili lustrazioni erano poi comandate anche nella vita comune in occasione di tutte quelle azioni alle quali andavano congiunti riguardi di culto. Questo significato avevano appunto il bagno nuziale descritto a pag. 207 e 211, le abluzioni precedenti i lieti conviti e il bacino d'acqua che solevasi mettere avanti alla porta di casa di un morto, affinchè i dolenti si lavassero nell'abbandonare quella casa del dolore; imperocchè ogni contatto col morto era considerato come contaminante ed escludeva ogni rapporto colla divinità. Un'altra maniera di purificazione era per mezzo del fuoco e del fumo. Una περιθείωσις, ossia una siffatta lustrazione col fumo dello zolfo « fugatore di maledizioni » [κακῶν ἄκος] è quella che compie Ulisse nella sua casa dopo aver fatto strage dei Proci. Ed anche la fiamma accesa sull' altare e l'uso generale di portar fiaccole ardenti durante cerimonie religiose avevano per certo nella maggior parte dei casi la stessa significazione simbolica che era inerente alle abluzioni, vale a dire, che per mezzo della fiamma dovevasi allontanare ogni morale impurità dal sacrificante. Della stessa natura era quella purificazione dalla colpa o quel battesimo, per dir così, del neonato, che, come si è accennato a pag. 212 consisteva nel portare il bambino in giro intorno alle fiamme dell'altare domestico. La lustrazione per mezzo dell'acqua e del fuoco non era limitata alla sola persona del pregante, ma si estendeva anche ai suoi abiti e alle suppellettili sacrificali. Così vediamo che Achille prima di offrire a Giove il sacrificio di grazie purifica la coppa con zolfo ed acqua; e Penelope fa un bagno e indossa vesti pure prima di procedere alle preghiere e al sacrifizio per la salvezza del figlio. Anche a certe piante, come al mirto, al rosmarino e al ginepro, attribuivano i Greci una virtù purificatrice; ma nell'apollineo ramo d'alloro in maniera speciale credevasi fosse inerente una forza espiatrice e purificatrice della colpa di sangue. Questa purificazione, del resto, oltre all'essere compiuta da ciascuna persona che si preparasse al sacrificio, poteva essere anche complessivamente intrapresa come espiazione per intere comunità e regioni, e ne abbiamo un esempio in Omero, dove tutto l'esercito degli Achei per comando dell'Atride deve « purificarsi e via gettar nell'onde le sozzure ». In tempi storici incontriamo sovente, in seguito a epidemie devastatrici e guerre civili, espiazioni di intere comunità, come è quella ben nota che Epimenide di Creta compiè per Atene dopo la strage cilonica.

Alla purificazione seguiva la preghiera. Di questa dice Platone, che ogni intrapresa così grande come piccola debba cominciare colla invocazione degli dei, e che per un uomo virtuoso la cosa più bella e la migliore e la più feconda di felicità nella vita si è il venerare gli dei con sacrifici e il conservare una continua comunione con essi per mezzo di preghiere e di voti. Quasi a tutte le pratiche della vita giornaliera, tanto negli affari serî e importanti dell'individuo, come in quelli di un'intera popolazione, era associata la preghiera, la quale consisteva in certe formole brevi e tradizionali. Di solito si invocava una trinità di dei, p. es. Giove con Atena e Apollo; e per non adirare la divinità coll'ommissione di un nome, solevasi aggiungere un «possa tu essere un dio o una dea» oppure: «chiunque tu sia» o ancora: «sia questo o un altro il nome che ti è maggiormente caro». In posizione ritta, colle mani innalzate al cielo stava l'invocatore degli dei olimpî; colle mani stese innanzi alla persona si pregava agli dei marini; e colle mani tese verso terra agli inferi; i quali ultimi erano anche invocati col battere dei piedi, o col picchiare della mano sul suolo. Non era uso di pregare ginocchioni o prostrati in terra, e dove per avventura se ne incontri qualche esempio appo i Greci, è da supporre influenza orientale. Soltanto quelli che cercavano rifugio e protezione solevano abbracciare stando in ginocchio la statua della divinità, come ci è mostrato da più esempi figurati. Insieme colla preghiera v'era poi anche l'esecrazione, che si scagliava contro il violatore di leggi divine ed umane, e pel compimento della quale si evocavano le Erinni. E come colla esecrazione si attirava la pena degli dei sul capo del reo, così al giuramento andava sempre unito pel Greco il pensiero, che Giove Ὅρκιος, il vindice dei giuramenti, quello che vegliava sulla santità delle giurate promesse, avesse a colpire coll'ira sua lo spergiuro. Per questa ragione il giuramento solenne e che legava il giurante era sempre prestato dinanzi all'altare o alla divina imagine; chi giurava toccava questa, oppure immergeva la mano nel sangue della vittima, e, come nella preghiera, chiamava di solito a testimonî del giuro una trinità di dei. Così almeno era l'uso seriore; nei tempi omerici gli eroi giuravano innalzando al cielo lo scettro.

Tutte le preghiere e le invocazioni erano accompagnate da una offerta di doni, allo scopo di render propizia la divinità. Questi doni o erano offerti sull'altare, sia ardente, sia privo di fuoco, come sacrifici, per l'attuale e momentaneo godimento degli dei; ovvero in luogo consacrato come doni votivi che dovevano restare durevole proprietà degli dei; imperocchè i doni, secondo una antica sentenza, determinavano il volere così degli dei come dei re. Alla prima specie di sacrifici appar-

tengono anzitutto i sacrifici incruenti, che son detti essere i più antichi; consistevano nell'offerta delle primizie del campo, e p. es. di cipolle, di cucurbite, di grappoli d'uva, di fichi, di olive e d'altri prodotti del regno vegetale. Accanto a questi veniva l'offerta di cibi preparati coi medesimi, specialmente focaccie (πέμματα, πέλανοι) e biscotterie, quest'ultime spesso in forma di animali e per questa forma sostituite a vere vittime animali. Frequentissimo era l' uso dell' orzo abbrustolito (οὐλαί, οὐλοχύται) che o si gettava nelle fiamme o si spargeva sulla cervice della vittima. Un siffatto sacrificio incruento ci è rappresentato dalla figura d'un vaso fittile (fig. 317). Davanti all'altare, su cui ardono le

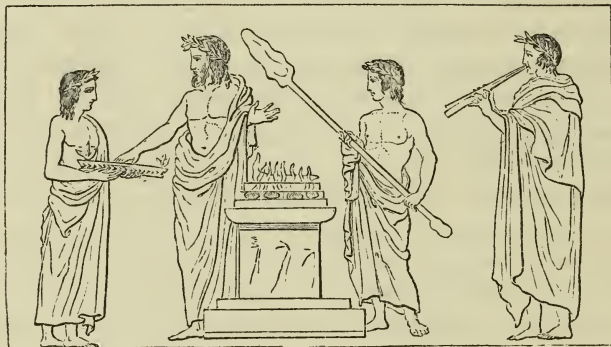



Fig. 317.

fiamme, sta il sacerdote coronato d'alloro e prende i grani d'orzo da gettar nelle fiamme da un canestro ornato di sacri rami che a lui porge un servo dell'altare parimenti coronato d'alloro. Dall'altra parte dell'altare s'avanza un altro giovane servo, che tiene nelle mani un lungo bastone in forma di fiaccola e avente alla cima un pennecchio di lana o di stoppa, ad uso probabilmente d'accendere il fuoco; oppure questo è, come vogliono alcuni archeologi, un νεωκόρος portante la scopa di rami d'alloro. Dietro a lui è un flautista che accompagna la sacra cerimonia coi suoni del suo strumento. A quel modo poi che il godimento di bevande costituiva una parte dei conviti dei mortali, così al banchetto che si offriva agli dei non mancava l'offerta di bevande sacrificali, talvolta congiunta all'offerta dei cibi, tal'altra anche sola. Così si libava vino puro ad alcune divinità, mentre ad altre, come sarebbero le Erinni, le Ninfe, le Muse, le divinità della luce, si libava miele, latte ed olio. Simili libazioni vediamo, tra gli altri esempi, su quella scena sovente ripetuta dei bassorilievi coragici dove è rappresentata la dea della vittoria che davanti al santuario di Delfo sta versando la bevanda per la libazione in una coppa che le è pôrta dal citaredo uscito vittorioso dalla gara del canto (Millin, *Galerie mythol.*, pl. XVII, N° 58).

Contrapposti a questi sacrifici incruenti erano i cruenti. In questi la scelta delle vittime dipendeva specialmente dal carattere della divinità a cui si doveva sacrificare: alle divinità olimpiche erano grati animali bianchi, alle divinità marine e sotterranee animali neri; e la ragione per cui si sacrificava un porco a Demetra e un capro a Dioniso era che questi due animali sogliono distruggere i beni che agli uomini sono largiti da quelle due divinità. Pei sacrifizi cruenti erano specialmente richiesti buoi, pecore, capre e porci, e si immolavano contemporaneamente in numero ora maggiore ora minore secondo le facoltà del sacrificante, solendo spesso animali di più specie essere accumulati in un sol sacrificio. Così vediamo già in Omero ora 12 ora 99 buoi per un solo e medesimo sacrificio, e solenni ecatombe di cento e più buoi sono spesso menzionate in tempi posteriori. Però il costume primitivo di ardere interamente la vittima venne più tardi scomparendo, così che già nei tempi omerici gli dei non ottenevano più come parte loro spettante che le coscie e piccoli pezzetti di carne, e il resto era consumato dalle persone che prendevano parte al sacrificio. Questi banchetti sacrificali, ai quali prendeva parte l'uomo in comunione colla divinità, divennero una parte integrante del sacrificio, e solamente nei sacrifici funebri o in quelli sui quali pesava una maledizione si usava di seppellire la carne. La vittima doveva essere robusta, senza difetti e non ancora usata a scopo umano; solamente in Sparta, dove non sarebbero in genere stati conformi alla parsimonia dorica dei sacrifici troppo suntuosi, si dava poca importanza alla condizione che le vittime fossero immacolate.

Per dire ora delle cerimonie stesse sacrificali noi possiamo ottenerne una nozione sufficientemente completa dalla descrizione che Omero ce ne dà; e pochissimo avremo da aggiungere alla descrizione omerica in quanto che gli usi antichi rimasero generalmente gli stessi anche in tempi posteriori. Ecco i passi relativi (*Odissea*, III, 436 segg.; *Iliade*, I, 458 segg.):

Diede il vecchio Nelide al fabbro l'oro;
Ed ei foggiollo, e ne vestì le corna
Della giovenca, onde in suo cor la Diva
Mirandola godesse. Conducea
Per le corna la vittima Echefrone
E Strazio; e, dalla sala uscendo, Areto
Con una mano l'acqua in un bacino,
E con l'altra portava in un canestro
Il salso farro. Una pesante scure
Con cui l'ostia ferir, stringea nel pugno
Il forte Trasimede; e Perseo avea,
Per accoglierne il sangue, in mano un vaso.
Prese Nestore in quella il farro e l'acqua
E a Minerva pregando, i peli svelse
Dalla fronte dell'ostia, e su l'acceso
Fuoco gittolli. . . . .
[*Od.*, Trad. di Maspero, 1871].

Quindi fin posto alle preghiere, e sparso
Il salso farro, alzar fêr suso in prima
Alle vittime il collo, e le sgozzaro.
Tratto il cuoio, fasciâr le incise cosce
Di doppio omento, e le coprîr di crudi
Brani. Il buon vecchio su l'accese schegge
Le abbrustolava, e di purpureo vino
Spruzzando le venia. Scelti garzoni
Al suo fianco tenean gli spiedi in pugno
Di cinque punte armati: e come furo
Rosolate le coste, e fatto il saggio
Delle viscere sacre, il resto in pezzi
Negli schidoni infissero; con molto
Avvedimento l'arrostiro e poscia
Tolser tutto alle fiamme.

[*Il.*].

All'uso accennato nell'epopea omerica di indorare le corna succedette più tardi l'altro di ornarle di corone e di tenie. Se la vittima si lasciava condurre volonterosa all'altare e coll'abbassare e rialzare della testa dava in certo modo il suo assenso al proprio sacrificio, ciò si considerava come un buon augurio. Nell'atto di immolare l'animale si osservava il costume di piegare la testa della vittima verso terra se il sacrificio era offerto agli dei inferi, e di ripiegarla invece all'indietro sollevandola verso il cielo e sgozzare col sacro coltello la vittima in questa posizione se il sacrificio era dedicato agli dei celesti. In tal posizione appunto vediamo sovente la vittima sopra antichi monumenti artistici che rappresentano *Nike* in atto di compiere il sacrificio taurino. E come la vittima era condotta coronata all'altare, come erano ornati di rami e di corone i canestri contenenti i sacri arredi, e coronati gli arredi stessi, così anche il sacrificatore portava la corona, o, ciò che equivaleva alla corona, la benda di lana, qual segno indispensabile della venerazione agli dei. Dappertutto (per usar le parole di Bötticher nel suo « *Culto degli alberi presso gli Elleni* [*Baumcultus der Hellenen*] ») appare il ramo e la corona come un segno della consacrazione di un oggetto, come segno della comunione d'una persona col dio di cui porta la sacra vermena. Soltanto il malfattore, che pei suoi misfatti s'era reso straniero alla comunanza politica, perdeva il diritto di portare la corona in un sacrificio, ed era con ciò escluso anche dalla comunanza religiosa. Questi cenni generali intorno alle cerimonie del sacrificio bastino qui. L'entrar più addentro nelle diverse specie di sacrifici dipendenti dal carattere particolare delle singole divinità e dalle località diverse, e l'occuparsi delle consacrazioni, che erano strettamente connesse colle cerimonie del culto, o della mantica sacrificale e degli oracoli, ci condurrebbe troppo lontani dal proposito, in quanto che le rappresentazioni dei greci monumenti artistici, fatta eccezione di alcune consacrazioni difficili a spiegarsi (p. es. *Museo Borbonico*, vol. V, tav. 23), si

limitano quasi esclusivamente a semplici cerimonie sacrificali, ad adornamenti di imagini divine e ad offerte di doni sacrificali di diverse maniere. Quanto alla numerosa classe di monumenti che si riferiscono ai sacrifici funebri ci avverrà di toccarne nel prossimo paragrafo.

Ma il grandioso bassorilievo, di cui la mano maestra di Fidia ornò il fregio della cella del Partenone, ci offre l'occasione di spendere, qui da ultimo, qualche parola intorno alla parte più splendida delle cerimonie religiose, le processioni, e in modo speciale, pel caso nostro, intorno a quella *pompa* a cui prendeva parte l'intera popolazione ateniese nelle Panatenee maggiori. L'istituzione delle panatenaiche feste di fratellanza era attribuita a Teseo, siccome a quello che aveva riunito in una sola πόλις le attiche κῶμαι. Dapprincipio quella festa era celebrata con semplici corse di cavalli e di carri; ma al tempo di Pisistrato furono aggiunti gli agoni ginnici, ai quali, dal tempo di Pericle in poi, si associarono anche gare musicali. La rappresentazione di tutti questi agoni avveniva ogni terzo anno d'olimpiade nei giorni dal 25 al 27 del mese Ecatombeone. Ma il punto culminante della festa era la processione che nel giorno 28 di quel mese moveva per le strade della città verso la sede della dea sull'Acropoli. Alla mattina di quel giorno si radunavano gli abitanti di Atene e la popolazione campestre davanti alla porta più splendida della città e s'ordinavano, secondo un cerimoniale prescritto, in processione solenne. Andavano innanzi i citaredi e gli auleti, ai quali era data la precedenza, per la ragione che gli agoni musicali erano i più recenti nella serie dei giuochi introdotti nelle Panatenee. Venivano dietro condotti dai loro comandanti la fanteria dei cittadini armati di lancia e di scudo e la cavalleria ben ordinata e procedente a passo di parata. Seguivano i vincitori delle corse coi cavalli e quelli delle corse coi carri, i primi o cavalcando o conducendo i loro destrieri pel freno, i secondi guidando le nobili loro quadrighe. Si vedevano poi le ecatombe della festa guidate dai sacerdoti e dai ministri del sacrificio; poi vecchi dal venerando aspetto, eletti tra i cittadini, portanti in mano rami d'olivo (θαλλοφόροι) côlti dall'albero sacro dell'Academia; persone singolarmente onorate seguivano coi doni votivi destinati alla dea; veniva in seguito la eletta schiera delle figlie dei cittadini, che portavano canestri cogli arredi del sacrificio (κανηφόροι), ed efebi coi pomposi arredi fabbricati dalla mano dei più grandi maestri; poi le mogli e le figlie dei meteci (clienti forestieri), quelle portando nelle mani i rami di quercia consacrati a Giove ξένιος, ad indicare il loro carattere di ospiti, queste portando gli ombrelli e le seggiole per le figlie dei cittadini (σκιαδηφόροι, διφροφόροι, confr. p. 196 e 139). Il punto centrale della processione era una nave sostenuta da rotelle, sulla quale a guisa di vela

era teso il peplo di Atena che le attiche vergini avevano tessuto e adorno di ricchi ricami, e del quale si vestiva l'antico ξόανον della dea sulla cittadella (confr. p. 201). In questo ordine, presso a poco, la processione attraversava le più belle strade della città, passando davanti ai più celebri santuari, presso ai quali solevasi far sacrifici, e movendo poi intorno alle rupi dell'Acropoli, vi saliva ed entrava attraversando i grandiosi Propilei. Dopochè la processione s'era qui divisa e poi di nuovo riunita alla parte orientale del Partenone, si deponevano le armi e si intonavano dalla raccolta moltitudine inni in onore della divinità, mentre l'olocausto ardeva sull'altare, e dentro nel santuario erano deposti i doni votivi.

Ora sebbene quel fregio della cella del Partenone non ci offra punto un' imagine ordinata ed una della processione panatenaica che abbiamo descritta, esso ci presenta tuttavia in singoli gruppi e a modo di categorie quelle persone che prendon parte alla processione stessa, e per mezzo di questi singoli gruppi dovrebbe esser facile di ricomporre idealmente la vera πομπή. Secondo la spiegazione che ne darebbe C. Bötticher (1), il quale rigetta tutte le congetture degli archeologi precedenti relative alle figure di quel bassorilievo, l'artista ha voluto rappresentarci in una serie di gruppi singoli e staccati l'apprestamento e l'apparato della festa precedente la festa stessa: la disposizione e l'ordinamento dei preziosi tessuti, delle seggiole, delle *klinai*, dei guanciali che si costudivano nell'*ekatompedon*, come pure l'esercizio preparatorio per la formazione della processione. «Noi vediamo» dice Bötticher «l'apparecchio dei cibi sacrificali pel festivo convito, gli esercizi nel guidare i carri per le gare curuli, e schiere diverse di cavalieri che devono comparire come agonisti delle gare alla corsa nell'ippodromo. Oltre a questo si può anche precisamente avvertire che i singoli gruppi son concepiti come agenti e moventisi in diversi momenti e in diverse località. Così l'intero *zophoros* appare come una descrizione fedele e colta sul vivo di quel movimento e di quell'agitazione festosa che, connessa col carattere e collo scopo del Partenone, si ripeteva in Atene tutte le volte che fossero imminenti le maggiori Panatenee. E siccome questa rappresentazione doveva essere appunto concepita in espresso riferimento all'edificio di cui essa formava l'ornamento, come all'arsenale, per dir così, dell'apparato della festa e della πομπή, così Fidia ha disposto in fila l'uno accanto all'altro tutti i di-

(1) *Musei reali.* Indice dichiarativo dei getti di opere antiche [*Königliche Museen. Erklärendes Verzeichniss der Abgüsse antiker Werke*]. Berlino, 1871, pag. 188—228.

versi momenti di quella sullo *zophoros* (la forma continuata del quale era architettonicamente data una volta per sempre) sì da formarne un quadro complessivo ».

60. Noi abbiamo fin qui seguito il Greco nei momenti più importanti della vita. Ora ci rimane di accompagnarlo nel suo ultimo viaggio all'eterna dimora e vedere quello che gli spetta in forza delle giustizie, δίκαια o νόμιμα, ossia di quei santi principî e di quelle sante osservanze che erano comuni a tutti gli Elleni. Imperocchè il dovere di rispettare i diritti del morto, e di rendergli l'estremo onore affinchè l'ombra sua, per non poter trovare accesso ai campi elisi, non andasse errando senza quiete sulle sponde del fiume infernale, costituiva un momento assai caratteristico e simpatico nel sentimento del popolo greco, cui le idee religiose e il costume avevano innalzato a legge. Di qui il pio costume di adornare il morto nella sua ultima gita, di dare onorevole sepoltura ai suoi resti mortali, di considerare come sacra la sua tomba e proteggerla da ogni offesa; di qui il bel costume di trasportare in terra natìa anche le ossa di coloro ch'eran morti lontano dalla patria, o di preparar loro almeno simbolicamente una vuota dimora, un cenotafio, quando non fosse possibile quel trasporto dei resti. Sarebbe stata un'onta il ricusare l'estremo onore della sepoltura ai nemici caduti in battaglia, ed era uso consacrato nel diritto di guerra di lasciar riposare le armi finchè amici e nemici non avessero data sepoltura ai fratelli caduti. E perfino nella vita privata, mentre la legge di Solone esonerava il figlio, il cui padre si fosse reso colpevole verso di lui di un'azione immorale, da tutti quei doveri che ai figli incombono verso i loro genitori in vita, non lo scioglieva però « quando il padre morisse, » come Eschine dice « quando colui che riceve il beneficio non è più in grado di sentirlo, dal dovere di seppellirlo e di compiere tutti gli altri usi, per rispetto alla legge e alla divinità ». Solamente a chi si fosse reso colpevole di tradimento verso la patria o d'un delitto che traesse seco pena di morte, non era concesso l'onore della sepoltura. Il suo cadavere restava a giacere insepolto, preda delle fiere, e non si trovava una mano amica che gettasse almeno su di lui un pugno di terra. L'onorevole sepoltura, invece, l'ὑπὸ τῶν ἑαυτοῦ ἐκγόνων καλῶς καὶ μεγαλοπρεπῶς ταφῆναι è detto da Platone, nell'Ippia maggiore, il più bel compimento della vita d'un uomo che ricco, sano e onorato dai Greci, è arrivato a una avanzata vecchiaia.

Retrocediamo anzitutto fino alle solennità funebri usate nei tempi eroici. Il chiudere degli occhi e delle labbra valeva già ai tempi d'Omero come il primo amorevole servigio (τὸ γὰρ γέρας ἐστὶ θανόντων) che i pa-

renti o gli amici rendono al defunto. Dopo di ciò il cadavere, lavato, unto d'olî odorosi e avvolto per intero, all'infuori della testa, in panni bianchi e fini, era deposto sulla *kline* coi piedi rivolti verso la porta della casa, e allora cominciava il lamento funebre, che è così descritto nell'Iliade là dove è annunziata ad Achille la morte di Patroclo:

. . . . . Con ambedue le pugna
La cenere afferrò, giù per la testa
La sparse, e tutto ne bruttò il bel volto
E la veste odorosa. Ei col gran corpo
In grande spazio nella polve steso
Giacea turbando colle man le chiome
E stracciandole a ciocche. Al suo lamento
Accorsero d'Achille e di Patròclo
L'addolorate ancelle e con alti urli
Si fêr d'intorno al bellicoso eroe
Percotendosi il seno, e ciascheduna
Sentìa mancarsi le ginocchia e il core.

Che poi già in quei tempi più antichi avesse luogo un regolare lamento funebre, è provato dalla descrizione delle funebri cerimonie al giaciglio di Ettore, dove appaiono cantori che intonano canti funebri (θρῆνοι), interrotti dalle grida lamentevoli di Andromaca, di Ecuba e di Elena. Per parecchi giorni restava esposto il morto; il cadavere di Achille per es. diciasette, nove quello di Ettore; e ciascun giorno erano rinnovate le lamentazioni finchè non fosse eretta la pira, sulla quale il cadavere vestito degli abiti di festa e unto era posto e dato preda alle fiamme, mentre tutt'intorno al rogo erano sagrificate « molte pingui agnelle e molti giovenchi dalle curve corna ». Quando la pira era tutta consumata dalle fiamme, si spegnevan le brage con vino. Le ossa e le ceneri, asperse prima di vino e d'olio, erano raccolte in urne o in cofanetti preziosi, che avvolti in panni di porpora e in magnifiche coperte eran calati nella fossa ricoperta di pietre (1). Sulla fossa era poi innalzato torreggiante, come quello che dall'esercito degli

(1) Ross, nella sua descrizione delle grandi tombe dell'isola di Renea (*Archaeologische Aufsätze,* I, p. 62), dice: « Qui si trovano anche urne cinerarie (ὀστοθῆκαι) di due diverse specie. Talora le ossa dei cadaveri arsi sono raccolte in un vaso di forma emisferica (κάλπις) fatto d'una sottile lamina di bronzo e del diametro di 11 a 12 pollici; il vaso, a cagione della sua fragilità, è poi messo, quasi in una grande scatola rotonda, in un altro recipiente marmoreo, nel quale l'urna metallica perfettamente si adatta, e che ha un coperchio incastrato. Anche nelle tombe al Pireo ho trovato di siffatte scatole di marmo contenenti ossa ma coi vasi di bronzo assai consumati e stagliati dalla ruggine. La seconda maniera di urne sono certe scatole di piombo di forma quadrata o rotonda munite parimenti di coperchio ».

Achei fu eretto in onore di Achille e di Patroclo, un alto tumulo visibile da una gran distanza (cfr. p. 88), « visibile dal mare già da lontano tanto agli uomini che ora vivono come alle generazioni che verranno poi ». Agoni, come quelli che abbiamo più sopra descritti, e un banchetto compivano le cerimonie funebri. Così in Omero.

Nell'Attica pare che nei tempi più remoti le cerimonie della sepoltura fossero assai semplici e senza pompa. I parenti più prossimi del morto scavavano la fossa, il cadavere era affidato al grembo della madre terra, e il tumulo che si accumulava sopra la fossa era seminato di grani; imperocchè secondo la credenza degli antichi la terra altrice che copriva il morto e nei cui solchi si gettavan grani doveva placare il corpo che s'andava consumando. Teneva dietro e compiva quella semplice cerimonia il banchetto funebre, durante il quale i congiunti del morto facevan l'elogio delle vere sue virtù, *nam mentiri nefas habebatur*. Ma questo antico bel costume dovette più tardi cedere il luogo al lusso e alla vanità crescente, e quegli imponenti onori funebri che nel periodo eroico per fermo non si rendevano che agli eroi caduti in battaglia, divennero così comuni nella vita cittadina, che Solone nelle sue leggi dovette metter argine all'abuso imponendo un prescritto cerimoniale funebre col quale era proibita in particolar modo una troppo prolungata mostra dei cadaveri. In generale gli usi funebri che abbiam visto praticati nel periodo omerico erano in vigore anche più tardi. Si metteva anzitutto in bocca al morto un obolo come prezzo pel trasporto sulla barca di Caronte (ναῦλον, δανάκη), un uso del

Fig. 318.

quale non si può determinare quando sia cominciato; poi dai parenti più prossimi e specialmente dalle mogli il cadavere era lavato, unto, involto in un bianco panno, ornato di ghirlande di fiori e segnatamente di serti di ipposelino, che parenti e amici offrivano al defunto, e preparato infine per la mostra d'uso (πρόθεσις, προτίθεσθαι). Una siffatta

acconciatura del cadavere ci è mostrata da un interessante vaso apulico, che ha per soggetto l'incoronamento del cadavere di Archemoro (fig. 318). Sopra una *kline* fornita di cuscini e guanciali riposa la salma di Archemoro, che, toccati appena gli anni della fanciullezza, era stato ucciso da un drago. Issipile, la trascurata guardiana del fanciullo, sta da un lato della bara in atto di porre sulla ricciuta testa del morto la ghirlanda di mirto o di ipposelino, mentre un'altra donna più giovane dietro al capezzale mantiene con un ombrello l'ombra sul giaciglio, con che forse l'artista, come Gerhard crede, volle accennare a quell'antica idea secondo la quale il lume di Elio (il sole) è quello che guida il morto alla dimora delle tenebre, tanto che una sepoltura notturna era considerata come un oltraggio (Euripide, *Troades*, v. 446: ἦ κακὸς κακῶς ταφήσῃ νυκτὸς, οὐκ ἐν ἡμέρᾳ). A' piedi del letto vediamo il pedagogo, indicato per tale non solamente dall'iscrizione ma ancora dalla foggia del vestire; egli accorre tenendo nella sinistra mano cascante a terra una lira, forse per aggiungerla ai doni coi quali la dimora del morto deve essere dai suoi cari adornata. Vogliamo ancora far notare la brocca, che si trova sotto al letto, e che senza dubbio ha servito per la libazione al morto. Accanto al pedagogo sono due servi, l'uno più giovane, l'altro più attempato, ambidue vestiti con *chiton*, clamide ed *endromides*, e portanti sul capo bassi tavolini a quattro gambe per sacrifici; sui tavolini vedonsi offerte sacrificali ornate di *taeniae*, e cioè orci a un sol manico, *kantharoi*, patere e corni da bere. In questi vasi di graziosa forma, come nella grande anfora di lusso che si trova in terra tra i due servi, ed ancora nel cratere, che a sinistra del quadro vedesi apportato da un efebo, noi riconosciamo parecchi di quei vasi descritti sopra (p. 154 segg.) e destinati così all'uso domestico, come a doni votivi o d'onore, cui il pio costume soleva dare come corredo al caro defunto ornandone il rogo o la sotterranea dimora.

Durante l'accennata esposizione del cadavere, la quale dalla legge soloniana fu assai abbreviata, e secondo Platone avrebbe dovuto durare solamente il tempo necessario per accertarsi che la morte non fosse apparente, si raccoglievano intorno al morto i parenti e gli amici, e intonavano il lamento funebre. In tale occasione è probabile che spesso risuonassero quei violenti scoppî di dolore e quei lai che vedemmo descritti in Omero, benchè Solone avesse vietato alle donne in simili occasioni quelle espressioni eccessive del dolore che offendono il sentir delicato, e benchè la legge di Caronda avesse perfino bandito dalla bara ogni lamento ed ogni pianto. Era anche uso frequente di pagar delle donne perchè durante quella esposizione del morto cantassero accompagnate dal flauto lugubri melodie. È una scena siffatta al letto di

morte quella che noi vediamo rappresentata in un bassorilievo di un'urna cineraria etrusca (fig. 319). Intorno al morto steso sulla *kline* stanno tre donne che cantano secondo le note d'un flauto il funebre lamento, mentre un'altra dietro al capezzale par che colle mani si dilaceri il viso; la persona più piccola che accanto alla bara dimostra coll'atteggiamento delle braccia il profondo suo dolore è forse il figlio della persona morta. — Finita l'esposizione del cadavere, di buon mattino del giorno successivo aveva luogo il trasporto e la sepoltura (ἐκφορά). Precedeva il mesto convoglio un coro d'uomini, presi a nolo, che cantavano canzoni di lamento (θρηνῳδοί), oppure una schiera di suonatrici di flauto (καρίναι), e venivan dietro ad essi i dolenti di sesso maschile in abito nero o di colore scuro e coi capelli tagliati: seguiva poi la bara portata abitualmente da parenti ed amici. Dietro la bara veniva il seguito delle donne, il quale però, secondo la legge soloniana, non poteva esser composto (all'infuori delle prossime parenti) che di donne che avesser varcato il sessantesimo anno. — Bello ad ogni modo era l'antico tradizionale costume, in forza del quale alle ossa dei caduti per la patria si dava onorevole sepoltura a pubbliche spese. Sentiamo la descrizione di Tucidide (II, 34): « Gli Ateniesi seguendo la patria legge celebrarono nel modo seguente i pubblici funerali dei primi morti in questa guerra. Tre giorni prima sotto un eretto padiglione sono deposte le ossa dei defunti, e ciascuno porta al suo morto le offerte che vuole. Giunta l'ora del funebre convoglio, arche di cipresso, una per ogni tribù, vengono portate su carri e dentrovi stanno le ossa secondo la tribù di ciascuno. Oltre alle arche un letto apprestato, ma vuoto, si porta per coloro, i cui cadaveri non furono ritrovati. Qualunque cittadino o forestiero accompagna il corteggio; anche le donne stanno presso al feretro dei loro parenti piangendo. Le ossa poi si depongono in un pubblico monumento sito nel più bel sobborgo della città; ivi sempre seppellirono i morti guerrieri, eccettuati quelli di Maratona, che per la loro esimia virtù furono interrati nello stesso campo della battaglia. Messe sotterra le ossa, un personaggio prescelto dalla città, per ingegno e per dignità cospicuo, pronunzia sopra essi un'apposita orazione ». Siffatte orazioni funebri pronunciate sulla tomba non eran del resto in uso, nel periodo classico, che per funerali pubblici.

Fig. 319.

La scelta del luogo e della maniera di sepoltura era naturalmente determinata in parte dalle facoltà del morto in parte dai costumi locali. Nei tempi più antichi pare che il luogo della sepoltura fosse nella casa stessa del morto. Però questo troppo vicino contatto col morto es-

sendo considerato come impuro, i luoghi di sepoltura furono trasportati fuori di città; tale almeno fu la ragione per Atene e per Sicione. In Sparta e in Taranto invece c'era nell'interno stesso della città una piazza destinata a cimitero, allo scopo, come dicevan le leggi di Licurgo, di temprare l'animo della gioventù contro il timore della morte. In quasi tutte le città, del resto, queste necropoli erano immediatamente fuori delle porte e correvano lungo le strade maestre; e son esse che fornirono agli archeologi il maggior numero di quei variati monumenti funerarî, che abbiamo distesamente descritti nei §§ 23 e 24. È anche molto probabile che bene spesso, almeno in Atene, fosse violata quella prescrizione della legge, in forza della quale nessuna tomba avrebbe dovuto essere tanto sontuosa, che non potesse essere eretta col lavoro di dieci uomini dentro lo spazio di tre giorni. Era del resto concesso a persone private di dar sepoltura alle persone della famiglia anche fuori di quelle necropoli, nei loro stessi poderi. Che nel periodo eroico fosse generalmente usata la cremazione dei cadaveri e la tumulazione delle ceneri è provato a sufficienza da Omero; certa cosa è per lo meno che un onore siffatto era reso ai duci greci. Questo costume dell'ardere i cadaveri sarebbe stato, secondo Luciano, il più frequente tra i Greci; ma le recenti investigazioni di numerose tombe della pianura attica provano che la sepoltura dei cadaveri, non arsi, in arche di legno o d'argilla (λάρναξ, σορός) oppure in avelli murati e scavati nel vivo sasso (confr. p. 89 segg.) era per lo meno altrettanto frequente; che anzi secondo le parole di Cicerone (*De legg.* 2, 22) l'interramento dei cadaveri non arsi sarebbe stato l'uso più antico. Ad ogni modo la scelta tra l'uno o l'altro procedimento dipendeva o dalle ultime disposizioni dello stesso defunto o dall'arbitrio dei parenti o infine ancora dalla maggiore o minore abbondanza di legname che il paese forniva. Sul nudo e roccioso suolo dell'Attica la tumulazione dei cadaveri nelle fosse scavate nel sasso era senza alcun dubbio la forma di sepoltura che la natura stessa imponeva alla maggior parte degli abitanti. Per l'uno e l'altro sistema di sepoltura i Greci avevano l'espressione di θάπτειν, e inoltre le due speciali di καίειν per la cremazione e di κατορύττειν pel sotterramento. Il primo metodo par che fosse segnatamente adottato nei casi in cui per un troppo grande accumulamento di cadaveri, come sui campi di battaglia o al tempo della peste in Atene, fossero da temersi nocive esalazioni. Col metodo della cremazione diventava anche più facile di trasportare in patria e consegnare ai parenti i resti dei morti in terra straniera.

Compiuta la sepoltura le persone del convoglio funebre ritornavano all'abitazione del defunto e là celebravano, quasi ospiti della persona

partita, il banchetto funebre (περίδειπνον). Tre giorni dopo era offerto il primo sacrificio funebre (τρίτα) sulla tomba, al nono giorno il secondo (ἔνατα), e col trentesimo giorno un terzo sacrificio (τριακάς) chiudeva, almeno in Atene, il tempo del lutto, che in Sparta durava per un tempo ancora più breve. Come però anche noi di tempo in tempo, e specialmente nei giorni anniversari dei nostri cari defunti, visitiamo le loro tombe e con tranquilla tristezza deponiamo su quelle il mesto tributo di corone, così anche pei Greci la tomba coronata di olezzanti fiori era un luogo sacro, sul quale in certe occasioni determinate dell'anno solevansi offrire in memoria dei defunti sacrifici di bevande e di cibi (ἐνάγισμα, ἐναγίζειν, ed anche specificatamente per le libazioni χοαί). Un siffatto sacrificio funebre compie Atossa, nei « Persiani » di Eschilo sul cippo mortuario dello sposo Dario:

. . . . Onde io qui dalla reggia,
Lasciato il cocchio e la pompa di pria,
Prestamente tornai, recando al padre
Del figliuol mio propiziatrici offerte,
Grate agli estinti: di giovenca pura
Il soave a gustar candido latte;
E la stilla che l'ape dai fior sugge,
Il pellucido mele, in un con l'onda
Di una vergine fonte; e il pretto figlio
Di agreste madre, il rallegrante umore
Di annosa vite; e il frutto evvi odoroso
Del sempreverde ulivo; e fior conserti,
Bella famiglia dell'altrice terra.
Voi frattanto cogl'inni accompagnate
Le pie proferte, ed evocate il divo
Spirto di Dario, amici: io questi doni
Invio libando ai sotterranei numi.

Rappresentazioni di tali sacrifici funebri si trovano specialmente sopra λήκυθοι, che, o ben conservati o in cocci, si trovano sovente accanto a cippi sepolcrali, o sopra avanzi di roghi. Imperocchè era costume, in Atene in modo speciale, che dopo compiuta la espiazione e la purificazione si gettassero dietro alle spalle i vasi a ciò adoperati; e per regola generale nessuna suppellettile che avesse servito per la cerimonia funebre doveva essere riammessa nell'uso dei viventi. Da due λήκυθοι ateniesi sono appunto presi i due sacrifici funebri delle figure 320 e 321. Nella prima (fig. 320) vediamo una *stele* fasciata d'una *taenia* azzurra, ornata in alto di disegni meandrici e coronata in cima da un capitello formato di foglie di acanto colorate. Da ciascun lato s'avvicina una donna con offerte sacrificali: quella che vien dalla destra tiene una gran sottocoppa sulla quale posa un λήκυθος cinto da un'azzurra benda sacrificale; quella da sinistra sostiene un vaso simile colla sinistra mano e colla destra un gran canestro schiacciato, certamente ad

uso di contenere frutti e focaccie sacrificali. La seconda scena, che qui è riprodotta soltanto in parte (fig. 321), ci fa vedere un cippo sepolcrale che

Fig. 320.

Fig. 321.

è adornato dalle mani di persona cara. Una corona d'ellera e un λήκυθος coll'olio santo posano sui gradini della *stele* di semplice forma, e una figura di donna sta allacciando intorno bende di color rosso, alle quali sono sospesi dei λήκυθοι. — Così onorava l'antichità greca con sacrifici e doni d'amore offerti sulla tomba la memoria degli estinti. L'ombra di quello che dorme nella tomba, quell'ombra che Ermete Psicopompo, la guida delle anime, ha dolcemente condotto alla barchetta di Caronte (fig. 322), sta ora davanti al trono di Ade e di Persefone aspettando il severo giudizio.

Fig. 322.

ROMANI

61. Nella nostra descrizione del tempio greco siamo partiti dal concetto che esso rappresentasse la casa del dio pensato come personale e umano. Ma cominciando dalla semplice forma della casa, come quella che noi abbiamo riconosciuta nel tempio del monte Oca, noi potemmo seguire un graduato e costante ampliamento della medesima fino alla creazione delle più magnifiche e ricche forme del periptero e del diptero, così che le numerose e variate forme del tempio greco apparvero tante fasi necessarie di un conseguente svolgimento artistico di quella forma originaria.

Nella descrizione del tempio romano non si può riscontrare un cosiffatto svolgimento semplice, necessario e logico d'una determinata forma d'arte. Anche nelle storia del tempio romano si verifica ciò che caratterizza in generale tutta la storia e tutto il progresso del popolo romano; vale a dire: il concorso di influenze molto diverse, l'incrociamento molteplice e vario di elementi nazionali e di elementi stranieri ha avuto per effetto una gran varietà di forme degli edifici destinati al culto, le quali non possono ricondursi, come appo i Greci, ad un solo principio, ad un ordine di svolgimento artisticamente logico.

È ben vero che noi incontriamo nuovamente presso i Romani quasi tutte le forme greche del tempio da noi già studiate — e dovremo anzi tornare altra volta su questo punto dell'accordo tra costumi greci e costumi romani; ma d'altra parte ci si fanno innanzi anche divergenze e differenze molto essenziali; differenze le quali trovano tutte quante la loro ragione d'essere in quell'accennato incrociamento di elementi nazionali e di influenze della cultura greca, che nella vita del popolo romano ha avuto una così importante, decisiva efficacia. Ciò premesso, lo studio dello svolgimento del tempio romano dovrebbe farsi sotto tre diversi aspetti: ossia, in primo luogo rispetto a quelle forme che nascevano necessariamente dalla primitiva religione e cultura italica; poi rispetto alla imitazione di forme greche e all'influenza da queste esercitata; e infine rispetto alla influenza che inversamente esercitarono la

cultura romana e il gusto romano sui tipi tolti a prestito dai Greci, e alla conseguente trasformazione di questi ultimi.

Relativamente al primo dei tre punti indicati è necessario che noi gettiamo uno sguardo, sia pur rapido, sul carattere delle idee religiose delle antiche popolazioni italiche. Gli antichi abitatori dell'Italia non si rappresentavano punto gli dei dotati d'una forma e d'una natura così umana, come li pensavano i Greci in forza della loro indole essenzialmente artistica e di quel loro istinto, per così dire, plastico (1). I Romani al contrario, come voleva il loro ingegno ragionatore e riflessivo, concepivano gli dei come reggitori e tutori di tutte le umane condizioni, come modelli di tutte le virtù e potenze umane; così ogni fenomeno, ogni funzione della natura aveva il suo patrono speciale, ogni fase nello sviluppo dell'esistenza umana aveva la sua imagine in questa o quella divinità. Del qual fatto non potrebbe darsi prova più evidente ed immediata che la quasi costante corrispondenza dei nomi delle antiche divinità italiche coi momenti della vita fisica o morale che da quelle divinità erano rappresentati e insieme tutelati: ma d'altra parte appunto per ciò queste divinità mancavano naturalmente di quella maggior pienezza di vita attuale e di quella individualità, a cui i Greci avevano innalzato i concetti fondamentali, originariamente simbolici, dei loro dei. E le divinità romane, come rimasero senza quel corredo, del pari tutto greco, d'una vita mitica piena di movimento, così d'altra parte restarono anche molto lontane da quel valore personale, pel quale il dio, per quanto idealizzato, appariva pur sempre al Greco come una completa e reale persona umana. Ora, svestiti di questo aspetto umano, gli dei romani non avevan più bisogno, a tutto rigore, nè di imagini, nè della casa protettrice.

Che se pur tuttavia, e per quell'istinto comune a tutti i popoli che si trovano in una fase primitiva di sviluppo, e in conseguenza di quell'influsso delle idee greche che per le popolazioni italiche rimonta fino alla più remota antichità, od anche per effetto dell'ancor più antica comunanza con quelle (e qui pare che per Roma si debba attribuire una speciale influenza ai Tarquinî), se per queste ragioni, dico, pur non mancano imagini od anche case di dei anche in tempo assai antico, questi templi primitivi però, quando sono d'origine puramente italica, hanno avuto una forma affatto diversa della greca. La ragione del fatto sta principalmente in ciò che anche la destinazione del tempio era essenzialmente diversa, e che allo scopo di creare un asilo e

(1) Vedi pag. 7, dove è indicato il nesso che passava tra il modo come la mente umana concepiva gli dei, e la forma del tempio.

una abitazione per l'imagine della divinità, se n'aggiungeva un secondo di punto minore anzi forse di prevalente importanza.

Vale a dire: quanto più era lontana dalla mente romana il concetto d'una forma e d'uno svolgimento artistico degli ideali divini nel senso umano, tanto più importante par che ad essa apparisse lo intento di scrutare e scoprire i determinati influssi degli dei sulle condizioni umane a cui questi erano in certo modo preposti; o, con altre parole, tanto più predominava l'intento e lo sforzo di arrivare a intendere la volontà degli dei, per poter poi regolare le cose e le deliberazioni umane secondo i segni e i comandi di questi. Nè ciò doveva avvenire alla maniera degli oracoli greci mediante le rivelazioni vaghe e per così dire poetiche di una persona ispirata e piena del dio; ciò che anzitutto e principalmente importava, già per antico e tradizionale sentimento, al buon senso pratico del popolo romano era di ottenere un *Sì* o un *No*, una approvazione o una dissuasione da parte degli dei relativamente a un determinato atto o ad una determinata deliberazione. Una tale investigazione formava appunto l'oggetto della scienza augurale, secondo la quale certi segni nel cielo e segnatamente il volo degli uccelli e l'apparire dei fulmini, erano considerati e interpretati come segni della volontà divina approvante o sconsigliante.

È probabile che la osservazione e l'interpretazione di questi segni fosse in origine in libera facoltà di ciascun capo di famiglia, nel quale insieme colla potestà giuridica andava congiunta la religiosa. Col crescere dello stato però, e col più complicato sviluppo delle condizioni sociali e politiche e col progresso insieme della stessa scienza augurale, questa fu deferita come funzione sacerdotale, dapprima, a quanto pare, al re, poi a persone pratiche e competenti della cosa, le quali col nome di Auguri formavano presso i Romani uno dei più importanti collegi sacerdotali. A qualunque privato era concesso l'interrogarli onde ottenere, per loro mezzo, un consiglio e conoscere la volontà degli dei; era imposto di farlo, per ogni importante deliberazione, ai magistrati che rappresentavano lo Stato.

Or dunque per queste osservazioni del cielo, che i Romani credevano d'avere in origine imparate dagli Etruschi (e per verità la teologia etrusca aveva sviluppato fin nei più piccoli particolari la *limitazione* del tempio), ma che invece risultarono essere piuttosto una primitiva comune proprietà delle stirpi italiche, era importante di scegliere uno spazio adatto, e di chiuder quello spazio, come consacrato e santo, entro confini che lo separassero dalle adiacenze profane. Di là solamente potevasi procedere alla osservazione del cielo; e un luogo cosiffatto si otteneva nel modo il più semplice col circoscrivere una porzione di ter-

reno di forma quadrata, che era poi cinta in maniera corrispondente allo scopo. Il nome generale per un recinto siffatto era *templum*, derivato per fermo da una antica radice italica affine al greco τέμνειν (tagliar via, divider con limiti [*intercipio*]), e trova la sua analogia nel greco τέμενος. Perchè si potessero prendere gli auspicî propriamente detti e riconoscere come favorevoli o sfavorevoli i segni che apparivano all'augure, si divideva quello spazio, oppure, ciò che val lo stesso, la vôlta del cielo, mediante una linea da oriente a occidente (fig. 323 *e f*) in due parti, una del giorno e l'altra della notte; e mediante un'altra linea che tagliava la prima ad angolo retto, ossia dal nord al sud (*g h*), si effettuava un'altra divisione, pure in due sezioni, l'una del giorno crescente, l'altra del giorno calante, ossia una sezione della mattina e una sezione della sera. La prima linea (*e f*) si chiamava *decumanus*, la seconda (*g h*) *cardo*; e così tutto il *territorium* era da queste due linee incrociate diviso in quattro regioni eguali di forma quadrata. L'augure prendeva posto sul punto d'intersezione (*decussis*) delle due linee, e là procedeva alle sue osservazioni: e le regioni erano designate secondo quella linea che si assumeva per base della divisione. Relativamente al *cardo* lo spazio dividevasi in una metà occidentale (*a g h b*), *pars dextra* o *exortiva*, e in una orientale (*g d c h*), *pars sinistra;* la prima comprendeva la terza e la quarta regione principale (0—180°), la seconda abbracciava la prima e la seconda regione principale (180—360°); ossia, la prospettiva dell'augure rivolto al sud abbracciava alla sinistra il sud-est e alla destra il sud-ovest. Relativamente al *decumanus*, invece, lo spazio era diviso in una metà nordica posta a tergo dell'augure (*a e f d*), *pars postica*, e in una metà meridionale posta davanti a lui (*e b c f*), *pars antica*; ossia volgendosi l'augure all'oriente aveva alla sinistra il nord-est e alla destra il sud-est. Segni che apparivano dalla parte sinistra valevan sempre come felici; quelli della destra come sfavorevoli. Questa divisione del *templum* in quattro regioni principali era l'abituale ai tempi di Cicerone e di Plinio, quando più non era in vigore l'antica disciplina. Ma più importante per decider la quistione intorno all'orientamento dei templi romani era la divisione più antica, originaria degli Etruschi, in sedici regioni, la quale supponeva come necessaria condizione una esatta osservazione degli astri; imperocchè, come fu messo in chiaro dalle acute ricerche di Nissen (1), noi non troviamo punto che tutti i templi romani

Fig. 323.

(1) H. Nissen, *Das Templum*, Berlino 1869.

fossero orientati secondo una sola e medesima direzione. Vale a dire: l'orientamento dell'asse templare si regolava secondo il punto in cui sorgeva il sole nel giorno in cui si poneva la prima pietra del tempio, il qual giorno era insieme il giorno natalizio e la festa principale del dio a cui quel tempio era consacrato. Ora dunque, siccome il concetto di oriente è un concetto assai relativo, dappoichè per es. in Italia il punto dove sorge il sole nelle diverse stagioni varia di circa 65°, così noi troviamo templi italici orientati secondo quasi tutte le direzioni della rosa dei venti, ossia ciascuno secondo la direzione dei primi raggi del sole sorgente nel giorno della fondazione del tempio. L'antico orientamento etrusco dei templi, dal nord al sud, pare sia stato adottato solamente in casi rari per templi romani, come risulta dalle determinazioni astronomiche di un gran numero di assi templari fatte da Nissen. Siccome poi il Romano quando pregava stava rivolto all'oriente, così la sacra imagine che abitava il tempio e alla quale supplicava l'orante, doveva guardare ad occidente.

Questa forma quadrata del *templum* portava con sè anche una circoscrizione quasi quadrata dell'area templare, e questa è una prima differenza che distingue l'antico tempio italico o, come i Romani lo chiamavano, toscano, dal tempio ellenico; quest'ultimo aveva la forma di un oblungo in cui la profondità era quasi il doppio della fronte; in quello invece la profondità stava colla fronte nel rapporto di 6 : 5. Noi non abbiamo, è vero, esempi della costruzione del tempio etrusco, come quella che più tardi cedette il campo alla forma greca; ma siamo tuttavia in grado, mercè la descrizione conservataci da Vitruvio (IV, 7), di ricostruirci, almeno approssimativamente, la pianta d'un tempio siffatto, ed abbiamo perciò riprodotto nella fig. 324, secondo i tentativi di Hirt, la pianta d'un tempio etrusco. Merita qui d'essere specialmente avvertito il fatto che nell'interno delle celle, le quali comprendevano presso a poco la metà dell'intera area templare, non sorgevano colonnati; il pronao invece aveva quattro colonne in fronte delle quali le due estreme corrispondevano ai pilastri delle ante; due altre colonne sorgevano tra le ante stesse. Propria della costruzione etrusca è anche la colonna snella, alta sette diametri della base, liscia, fortemente restremata, sì da impicciolire il diametro di circa un quarto, eretta sopra una base a due membri (consistente cioè d'un plinto circolare e d'un toro d'eguale altezza) e sopportante un capitello formato di tre parti di uguale altezza. Queste antiche forme della colonna ci si offrono non di rado nelle

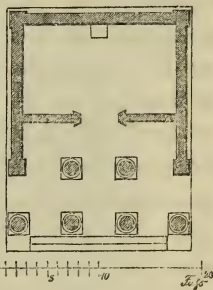



Fig. 324.

semicolonne decorative applicate a edifici romani d'un periodo posteriore.

62. Di gran lunga più ricca diventò la forma e la struttura in templi di maggior dimensione; massimamente ricca poi, a quel che pare, quella del tempio delle divinità capitoline, che Tarquinio Prisco, a detta della tradizione romana, ideava di erigere qual santuario nazionale del popolo romano. Egli scelse per questo scopo il poggio più alto del colle Capitolino, il quale però non offrendo nè la necessaria estensione nè la necessaria eguaglianza di terreno, fu ampliato con grandiosi lavori e rinfiancato mediante costruzioni colossali. Così si ottenne o sulla cima orientale di quel colle, là dove oggi sorge la chiesa Araceli, oppure sulla occidentale, dove oggi sta il palazzo Caffarelli, un'area quasi quadrata di circa ottocento piedi di contorno, sulla quale doveva erigersi il tempio. Quell'intrapresa però era così straordinaria, sia per le ingenti forze che vi si dovevano impiegare, sia per la enorme spesa richiesta, che Tarquinio Prisco non potè arrivare fino alla costruzione del vero tempio; questo non potè esser condotto vicino al suo compimento (anche Servio Tullio, secondo alcuni, avendo cooperato al progresso dell'opera) che sotto Tarquinio il Superbo, e per la venuta di artisti etruschi, chiamati a prender parte ai lavori. Ma anche a questo re non fu concesso di condurre a termine la grande impresa; il santuario nazionale del popolo romano non doveva arrivare al suo compimento e alla sua consacrazione che sotto la repubblica. La consacrazione è attribuita a M. Orazio Pulvillo, che nel terzo anno della repubblica fu console con P. Valerio Poplicola. In questa sua forma originaria stette il tempio fino all'anno 413, quando esso, quasi fosse destinato a segnare colla propria storia le grandi ère della storia romana, fu distrutto da un incendio e ricostruito poi dalle fondamenta per opera di Sulla. In questa ricostruzione furono conservate se non tutte le particolarità dell'antica architettura, per lo meno le mèdesime misure e le medesime proporzioni fondamentali, come risulta dalle parole di Tacito (*Hist.* III, 72) « *iisdem rursus vestigiis situm est* » (1), di modo che fu possibile il tentativo d'una ricostruzione ideale dell'originaria pianta del tempio tarquiniano colla scorta della descrizione che Dionisio di Alicarnasso ci dà (IV, p. 251, 260) del tempio ricostruito da Sulla. La fig. 325 dà la pianta di una siffatta ricostruzione (secondo L. Canina);

(1) Questo edifizio, divenuto preda delle fiamme durante i torbidi vitelliani, fu restaurato da Vespasiano ; e quando anche questa nuova ricostruzione fu distrutta da un incendio, Domiziano restaurò e consacrò per la quarta volta il tempio capitolino.

la figura 326 è l'alzata. La pianta mostra la suddescritta divisione del tempio in una metà anteriore e in una posteriore, la prima rivolta al sud, non occupata che da colonnati e non racchiusa da alcuna parete; la seconda, settentrionale, che comprende le tre celle delle divinità capitoline, alle quali il tempio era consacrato, tutte coperte da un solo e comun tetto. La cella di mezzo era quella di Giove; delle due celle minori quella a destra era consacrata a Giunone, quella a sinistra a Minerva. Ammettendo per queste due ultime celle una grandezza assai minore della prima, Canina è riuscito a metter d'accordo, almeno fino a un certo punto, la sua restaurazione colla descrizione di Dionisio, secondo il quale il tempio avrebbe avuto al lato anteriore tre colonnati e ai lati

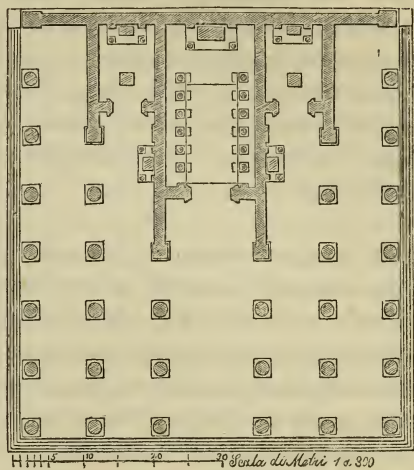



Fig. 325.

Fig. 326.

lunghi soltanto due. Si discosta invece il Canina da Dionisio (nè in questo va incondizionatamente approvato) nel supporre soltanto sei colonne alla facciata, al che fu indotto dalla copia del tempio capitolino quale si trova sopra alcune monete romane, dove per verità esso appare un esastilo. Checchè sia di ciò, e facendo astrazione della questione

se sia possibile una restaurazione sicura di quel tempio, mancando ogni appoggio di avanzi monumentali, ad ogni modo quella copia basta per darci così in generale, un'idea di questo ed altri simili templi a tre celle. Per la ortografia, fig. 326, hanno servito di guida alcuni tra i più antichi monumenti romani ed etruschi; ed è dietro l'analogia dei medesimi che furono determinate le colonne e le loro proporzioni, come anche la trabeazione e l'ornamento di questa con triglifi e metope. Le figure che ornavano il frontispizio erano, secondo l'uso etrusco, di terra cotta.

63. Fin qui abbiamo considerato gli elementi nazionali nell'architettura templare romana, la quale trovò la sua più perfetta espressione nel tempio toscano. Noi abbiamo visto che il piano generale di questo era dipendente da antiche italiche costumanze di culto: le forme invece delle singole parti, quali sono da inferire per quegli antichi edifici dalle regole che Vitruvio dà pel colonnato toscano, ricordano forme greche, e possono servire come una prova che quell'influenza greca, la quale esercitò la sua efficacia anche in molte altre parti della vita romano-italica, già fin da antichissimo tempo si fece sentire nell'architettura; una influenza che apparirà ancor più manifesta quando verremo a considerare le antiche tombe e mura italiche.

Che se ora vogliamo seguire più avanti la storia della cultura romana, noi troviamo che quella influenza greca è in via di continuo accrescimento. Durante il periodo dei re, al qual tempo appartiene il suaccennato svolgimento del tempio toscano, i rapporti degli Italici coi Greci erano d'una natura assai semplice, in quanto che sembra che si limitassero all'involontario e inconsapevole influsso dipendente dalle naturali relazioni commerciali, non esistendo ancora una vera e consapevole volontà da parte dei Romani di accogliere costumi greci e forme della vita greca. Anzi relativamente al Lazio si può ben anco affermare che quel tanto di cultura greca che per quella via naturale vi penetrava, non potesse produrvi alcun importante e durevole effetto, nè potesse mettervi radice e avviarsi a uno sviluppo naturale, ostando le condizioni e i rapporti sociali ancor troppo semplici in quella parte d'Italia, e la troppa povertà di mezzi. Nell'Etruria invece la maggior tranquillità e la maggior ricchezza offrivano un terreno propizio ai semi d'una civiltà straniera, e gli influssi di questa vi furono pertanto non solamente più durevolmente efficaci, ma anche più fecondi e capaci di ulteriore sviluppo. E ciò spiega facilmente come i Romani stessi potessero venire nella credenza che gli Etruschi fossero stati gli intermediarî tra loro e la coltura greca. È fuori di dubbio che questa opi-

nione esistette presso i Romani e vi si conservò per lungo tempo, per quanto tutti gli sforzi della critica moderna tendano a mettere in forse il fatto stesso della primitiva influenza etrusca sui Romani.

Dal tempo della cacciata dei re vanno sempre crescendo gli influssi della Grecia sugli usi italici. Questo è il periodo durante il quale la vita del popolo romano si va sviluppando più liberamente e più attivamente, e durante il quale, per effetto della necessaria trasformazione delle condizioni politiche e giuridiche, esso è costretto a dirigere i suoi sguardi anche sulle nazioni straniere progredite; è insieme il tempo del maggiore slancio della nazione greca e de' suoi più splendidi progressi sia nel campo della politica e della guerra, come in quello delle arti e della poesia. Nessuna meraviglia pertanto se in ogni punto della penisola italica comincia a suscitarsi un movimento di cultura affine alla greca, anzi derivata da essa; l'Etruria si riempie di opere d'arte greca e comincia anzi a rivaleggiare con quei grandi modelli; l'Apulia si era già fin dal principio sviluppata in una direzione affine alla greca; nella Lucania e nella Campania si fanno dominanti, almeno in gran parte, la lingua e la scrittura greca, un fatto che sempre è indizio della massima comunione degli spiriti. Che se quello stato, che qui specialissimamente occupa la nostra attenzione, se Roma fu impedita allora, in parte dalla impresa difficile e piena di lotte dell'edificare la propria interna costituzione, in parte dalla preoccupazione e dalla mira continua di estendere i confini del proprio dominio (al che era non solamente spinta dagli spiriti guerreschi degli abitatori, ma anche costretta dalla stessa sua posizione e dalla natura dei rapporti in mezzo ai quali si trovava) — se, dico, per tutte queste cause Roma fu impedita dal ricevere fin dal principio col debito raccoglimento i germi della cultura greca e dal coltivarli con tranquillità ed amore, ciò nulla di meno essa pure non potè del tutto sottrarsi all'influsso di quella potenza mondiale ch'era allora la cultura greca. Anzi, se c'è una prova splendida del gran valore e della gran forza espansiva di essa greca cultura, la è appunto questa: che in Roma stessa, malgrado il nessun favore delle circostanze (ch'eran di gran lunga più favorevoli sotto il dominio dei re), pure per fatti molteplici e che vanno sempre moltiplicandosi, appare via via sempre più manifesta l'influenza esercitata dai costumi greci.

E infatti non c'è forse una sola sfera o parte della vita romana che si tenga assolutamente libera da quella influenza; le istituzioni politiche, il diritto commerciale, la trasformazione stessa della legislazione si fanno dietro modelli greci. E ammesso pure che per questa classe di progressi sia da riconoscere specialmente l'opera della particolare

dottrina ed attività di singole persone, non pare dubbio d'altra parte che colla conquista della Campania nel quinto secolo *a. u. c.*, una corrente di cultura greca (la quale nella Campania era come nativa) affluisse a Roma, e vi si diffondesse per sempre più larghi strati sociali; per guisa che ciò che prima era stato un privilegio di un numero relativamente piccolo di uomini di Stato, a poco a poco diventava elemento ed esigenza della cultura generale. Pure anche non tenendo conto di questa importazione, per dir così, violenta e incessantemente crescente della cultura greca, per la quale si introduceva un nuovo elemento nella vita politica di Roma e andavano prevalendo non solamente greche costumanze ma ancora non di rado greca immoralità (appunto perchè greca), c'è un altro fatto appartenente al principio di questo periodo che va notato e messo in luce, come quello che è della massima importanza pel nostro scopo, di mostrare, cioè, l'influenza dell'architettura greca sull'architettura templare romana.

Questo fatto consiste in ciò, che non solamente gli antichi rapporti religiosi tra Roma e la Grecia, quasi contrassegni della comune origine nella coscienza dei due popoli, rimasero e vissero in pieno vigore, ma anche talune altre relazioni di quella natura cominciarono ad annodarsi tra i due paesi. L'antica leggenda italica, la quale per mancanza d'una spiccata personalità delle potenze divine era sempre stata piuttosto povera, par che s'informi a maggior ricchezza e varietà e acquisti nuova vita coll'attingere alla ricca sorgente del ciclo mitico delle divinità greche; ed è un fatto che s'accorda pienamente con questo, ciò che noi sappiamo di certi culti trapiantati — per impulso e per opera dello stesso governo — dalla Grecia in Roma. Anzi non si andrà per fermo errati, se si vorrà considerare la lenta trasformazione della vita politica in Roma e segnatamente la diminuita influenza delle *gentes* come la vera ragione di quelle importazioni di culti. Imperocchè mentre dapprima le *gentes* si trovavano nel possesso quasi assoluto dell'autorità sacerdotale e dell'amministrazione del culto, in quanto che i loro dei erano ad un tempo i dei dello Stato, col sorgere della plebe come nuovo elemento nella vita dello Stato e del popolo, e coll'estendersi de' suoi diritti politici, anche i suoi bisogni religiosi dovevano essere soddisfatti in misura più larga di quello che prima non avvenisse coi vetusti e patrizi culti *gentili*. E come già una delle più importanti fondazioni regie, fondazione insieme d'un tempio e d'un culto (1), mirava a ottenere un

(1) Il tempio delle divinità capitoline è riguardato come simbolo ed espressione dell'unità di tutta la cittadinanza, iniziata e preparata sotto gli ultimi Tarquinii (Ambrosch, *Stud.* I, 196), e costituisce d'allora in poi un costante centro religioso dello Stato all'infuori delle congregazioni patrizie. Si può

accomodamento di quella opposizione tra la plebe e le *gentes*, così non pare che avvenga indipendentemente dagli ulteriori progressi in questa via di uguagliamento, se nei secoli successivi vediamo via via sempre più di frequente trasportati in Roma per opera dello Stato i culti di greche divinità. Questa importazione di divinità straniere non poteva naturalmente restare senza effetti per la forma dei templi consacrati a quelle divinità.

Così si venne già assai presto, quasi condotti da un'intima necessità delle cose, a ricevere anche forme greche dei templi, prima ancora che ciò diventasse un bisogno estetico, in conseguenza della imitazione deliberatamente voluta di tutte le creazioni dell'arte greca. Questa tendenza appare sempre più evidente nell'ultimo secolo della repubblica, e par che andasse tanto più aumentando, quanto più andava scomparendo sotto i crescenti influssi della più moderna cultura greca l'attaccamento agli antichi culti patrî. Forse questa mescolanza di antiche e venerate credenze popolari colle forme più artistiche della mitologia greca aveva già scosso la ferma credulità che in tempi anteriori aveva costituito uno dei caratteri più saglienti nel genio del popolo romano; ora s'aggiungeva l'influenza del criticismo greco per render più vacillante il resto di quella credulità e per trasformare in vera avversione quella indifferenza per le cose del culto, che nelle più alte classi della società già da lungo tempo era divenuta generale. Nè ultima causa di siffatta avversione è questa, che le alte cariche sacerdotali (le quali toccavano per l'appunto a persone della classe più elevata) riuscivano il più delle volte un inciampo, quasi sempre odioso, all'ambizione e alla potenza politica. L'antico sentimento religioso va così a poco a poco scomparendo; nè son rari i lamenti perchè i templi degli dei rimangano vuoti e vadano incontro alla rovina per mancanza di cure. Quando Augusto edificò un gran numero di templi (si dice 82), ciò avvenne, senza dubbio, per la maggior parte di essi nel senso del culto greco e dell'arte greca; e come nella coscienza popolare gli antichi dei avevan dovuto cedere il campo a quegli ideali greci degli dei, ch'erano raccomandati dal favore universale, così dovette naturalmente l'antica patria architettura templare cedere davanti alle forme dell'arte greca — le quali del resto

---

anche a questo proposito ricordare, che trasformazioni e ampliamenti di questo genere nel culto romano sembrano aver cominciato già prima per opera dei Tarquinii: così, secondo la leggenda, Tarquinio Prisco avrebbe fatto fare le prime imagini di dei, e Servio Tullio avrebbe fatto fabbricare la Diana aventina secondo il modello della Artemide efesia, ch'era pervenuta a notizia dei Romani per la via di Massilia.

eran già diventate modello e norma per tutte le creazioni artistiche e poetiche dei Romani.

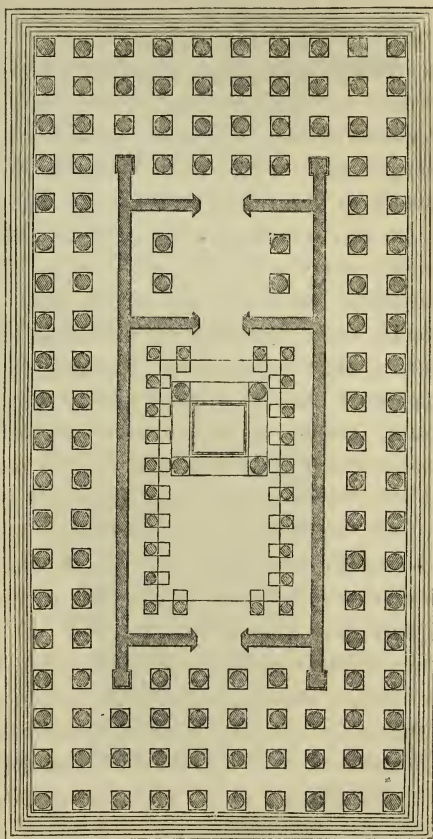
Queste sono le diverse fasi dell'influenza che il grecismo esercitò sulla trasformazione dell'antica architettura italica dei templi. Noi le abbiamo qui accennate, passandole rapidamente in rivista, per dimostrare in qual maniera i Romani arrivassero a servirsi delle forme greche del tempio. Una cosa sola ci resta ancora da aggiungere, ed è che infatti tutte le forme del tempio greco sono rappresentate tra i monumenti sacri dei Romani.

La forma più semplice di tutte, quella del *templum in antis* (v. § 5) appariva secondo Vitruvio (III, 1) in uno dei tre templi della Fortuna che si trovavano davanti alla Porta Collina. Il prostilo (v. § 7) era invece assai frequente, e di esso noi dovremo fare più ampio discorso al § 65. Perfino la forma, non frequente appo i Greci, dell'anfiprostilo (v. § 8), della quale anche Vitruvio non ci dà alcun esempio nè della Grecia nè di Roma, può essere constatata per lo meno in un esempio, nel tempio sul foro di Velleja (cfr. § 82). Del periptero (v. § 9) reca Vitruvio due esempi, il tempio di Giove nella loggia di Metello e il tempio dell'*Honos* e della *Virtus*, che fu eretto da Mario, del pari in Roma, coll'opera dell'architetto Muzio. La forma del pseudo-periptero (v. § 10), della quale non potemmo recare che un solo esempio per la Grecia, fu adottata assai di frequente dagli architetti romani, e nel seguito avremo più volte occasione di citare templi di questa forma. Del diptero (v. § 12) si trova citato in Vitruvio un esempio, vale a dire il tempio di Quirino eretto da Augusto sul colle Quirinale; aveva doppi portici con 76 colonne, ed era annoverato tra i più magnifici edifici di Roma. Questo tempio può essere da noi riguardato come una prova di quello che sopra dicemmo intorno all'influenza delle forme greche sugli edifici augustei; ma non ce ne son rimasti avanzi. Possediamo invece certe rovine, che si trovano in Atene di cui formano uno dei più belli ornamenti, e che ci mettono in grado di tentare la restaurazione d'uno splendido edificio, il quale è similmente un monumento dell'arte greco-romana.

Son queste le colonne che si trovano al sud-ovest dell'Acropoli. Arrivano a un'altezza di 60 piedi e portano ancora in parte i loro architravi. Appartenevano al tempio di Giove Olimpico, che cominciato da Pisistrato non fu proseguito che da Antioco Epifane. Già in questa prima ripresa dell'opera l'arte romana non resta estranea, in quanto che l'architetto è detto essere stato il cavaliere romano Cossuzio. L'ultimo complemento fu opera di quell'imperatore Adriano che era così amante delle arti. Secondo le notizie di Vitruvio, nel proemio al VII libro, Cos-

suzio aveva eretto i muri e il doppio colonnato che circondava l'edifizio, ed anche della trabeazione si parla come d'opera sua ; così che la parte che Adriano ebbe nell'opera pare si limiti o al compimento delle parti citate da ultimo o alla magnifica decorazione interna. Il tempio (in pianta fig. 327) era un diptero della larghezza di 173 piedi e della lunghezza di 359, e Livio (XLI, 20) aveva ragione di chiamarlo unico nel mondo. Aveva 10 colonne ai lati stretti e 20 ai lati più lunghi; davanti ai primi in luogo dei soliti due colonnati del diptero se ne trovavano tre, come è chiaramente dimostrato dalle rovine.

Fig 327.

Delle altre due specie di templi, il pseudo-diptero (v. § 13) e l'ipetro (v. § 11), non v'erano, secondo Vitruvio, esempi in Roma. È però da osservare, quanto alla prima di queste due forme, che il tempio di Venere e Roma, che sarà descritto più avanti (cfr. § 66), corrisponde nel piano generale ai caratteri del pseudo-diptero; e quanto all'ipetro poi, risulta dalle parole stesse di Vitruvio (III, 2) che il già citato tempio di Giove Olimpico in Atene era, non meno che il vicino Partenone, un tempio ipetrale.

64. Abbiamo veduto nel precedente paragrafo quanto largamente i Romani abbiano accettate le forme dell'architettura templare dei Greci; ora però dobbiamo avvertire che queste forme passando nella nuova patria dovettero accomodarsi a variazioni di più sorta. Queste variazioni possono in primo luogo dipendere da una reazione del primitivo tipo del tempio italico sulla forma greca, e in questo caso si fanno manifeste in una diversità nella pianta e nella divisione dei locali del tempio. Oppure son conseguenza di nuovi sistemi di costruzione, che ap-

plicati sia al puro tempio greco sia al tempio greco-italico, gli dànno una impronta assolutamente distinta.

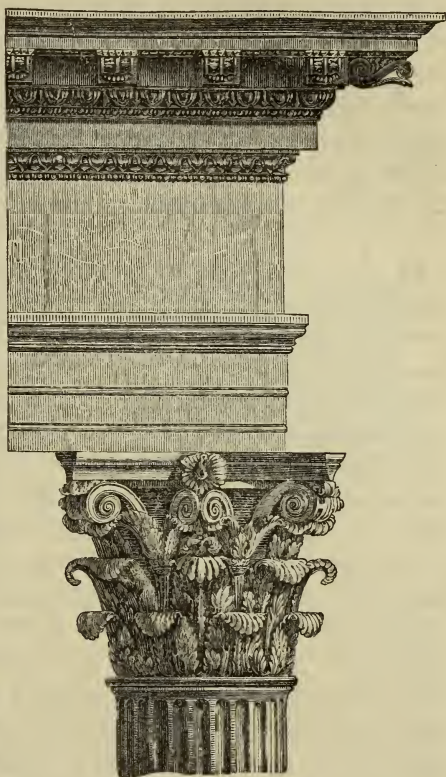
Prima però che noi ci volgiamo a considerare queste più importanti modificazioni dell'architettura tradizionale del tempio, dobbiamo ancora toccare di certe meno importanti divergenze che si riscontrano negli ordini delle colonne applicate al tempio romano. A tutto rigore queste apparterrebbero alla storia dell'arte e non entrerebbero quindi nella cerchia delle nostre considerazioni. Ma siccome è pur nostro intendimento di dare un concetto il più che per noi si possa chiaro e completo dell'architettura dei pubblici templi, come di quella che è un elemento importante nella storia della vita pubblica dei Romani, così non possiamo trascurare gli ordini delle colonne, in quanto che i mutamenti nella forma e nella modanatura di queste attestano un mutamento nel gusto e quindi nel genio stesso del popolo. Sotto questo riguardo è dunque da osservare anzitutto, che i diversi ordini di colonne, quali li abbiamo imparati a conoscere presso i Greci, furono adottati anche dagli architetti romani. Così possiamo come esempi dell'ordine dorico recare il già citato tempio di Quirino a Roma, quello di Ercole a Cori, nonchè parecchi altri saggi del dorico stile raccolti da Canina (*Architettura romana*, tav. 67). Benchè questi esempi mostrino in generale le forme delle costruzioni greche, sono però lontani dalla purità e dalle fine proporzioni di quelle; sono anzi spesso malintesi e non di rado arbitrariamente cambiati. Affine nel carattere generale al dorico è l'ordine toscano non di rado adottato dai Romani. Quest'ordine ha origine da una antichissima importazione delle forme greche e da una trasformazione di queste per opera degli Etruschi, dai quali i Romani l'hanno preso e svolto a preciso sistema. Le prove di quanto affermiamo sono raccolte in Vitruvio; e a queste s'aggiungono alcuni assai vetusti avanzi di quest'ordine che si son trovati applicati e sovrapposti a tombe etrusche (cfr. segnatamente i frammenti di colonne della Cucumella di Vulci); nonchè finalmente alcuni saggi più recenti di questo stile in edifici romani seriori, così che potrebbesi anche tentare una restaurazione di quell'antico ordine etrusco. A noi basta ricordare al lettore la facciata del tempio capitolino, rappresentata nella fig. 326, dove la restaurazione è stata fatta secondo l'ordine toscano dietro la scorta degli accennati indizi e monumenti.

Anche l'ordine ionico è stato adottato in edifici romani. Ce lo fanno vedere tra gli altri un piccolo tempio a Tivoli (vedi alla fig. 330), e il tempio oggi ancor conservato della *Fortuna virilis* a Roma, nonchè quello di Saturno sul foro romano; nel Colosseo (v. al § 85) e nel teatro di Marcello il secondo piano è ornato di semicolonne ioniche; e anche

in Pompei furono trovati alcuni, sebben pochi, avanzi di questo stile. Quasi tutti questi esempi però mostrano differenze più o meno notevoli dalla pura forma greca. Prima di tutte questa, che l'elegante slancio dell'incanalatura e della linea spirale delle volute si va sempre più perdendo, come del resto anche i grandi templi ionici dell'Asia Minore si staccano notevolmente dalla finezza dei monumenti attici (cfr. fig. 9 e 10). Un esempio caratteristico della forma romana del capitello ionico ci è dato da Desgodetz nella sua descrizione del tempio della *Fortuna virilis* a Roma, pl. III.

Fig. 328.

Ma mentre l'ordine dorico e l'ionico andarono soggetti nell'architettura romana soltanto alla mala intelligenza e al peggioramento, l'ordine corinzio all'incontro, e in singolar modo il capitello corinzio, vi trovarono uno svolgimento più ricco e più splendido. Si direbbe quasi che questo stile, del cui carattere abbiamo già toccato a p. 11 seg., rispondesse in singolar modo al genio dei Romani; e per verità esso riunisce in se stesso tutte le qualità che possono farlo valere e renderlo singolarmente adatto in una architettura, che si fondava più sulla grandiosità delle moli e delle costruzioni che non sulla finezza d'una membratura artistica. Col gentile capitello formato di due o tre filari di foglie di acanto, dal quale spuntano volute, fiori ed altri ornamenti in forme tolte dal regno vegetale e non di rado ancora figure di animali ed umane, armonizza pienamente la più ricca modanatura della trabeazione, dove le singole parti hanno una più variata membratura e una maggior pienezza di ornamenti. Quest'ordine è stato il più frequentemente adottato dai Romani, e si può anzi affermare che il numero di gran lunga maggiore degli edifici romani conservati è di stile corinzio. Già l'abbiamo incontrato nel tempio di Giove Olimpico ad Atene, e quasi tutti i monu-

menti che dovremo via via citare ce lo mostreranno sotto i suoi aspetti e le sue gradazioni le più svariate. Una delle più belle varietà dell'ordine corinzio è quella che ci si presenta nel Panteon (cfr. fig. 342—344), di dove è presa la colonna con trabeazione qui riprodotta nella fig. 328. Più tardi subentra un soverchio caricamento, e, per l'aggiunta delle volute dell'ordine ionico sviluppate, ne nasce il cosidetto ordine composito, del quale offrono esempi istruttivi Desgodetz (V, 17) e Cameroon (*Baths of the Romains*, pl. 30. — Cfr. anche l'arco trionfale di Tito, fig. 418).

65. Noi abbiamo già prima (§ 63) indicato i motivi pei quali le forme del tempio greco furono introdotte nell'architettura romana. Per quanto presto si avverasse questo innesto, e per quanto durevole fosse la sua efficacia, non poteva però non avvenire, che l'antico uso italico esercitasse una certa reazione sulle forme attinte ai Greci. Prima di tutto le esigenze del culto nazionale e la forma del *templum* dalle medesime imposta (v. s. § 61) dovevano condurre a scegliere ed adottare di preferenza tra le forme del tempio greco quella che meglio corrispondesse alle esigenze stesse; in secondo luogo poteva avvenire di più che il tipo greco prescelto subisse qualche opportuna o necessaria modificazione. Ora tra le forme del tempio greco nessuna meglio del prostilo risponde alle condizioni del culto italico. E infatti il tempio toscano, che in vista delle osservazioni del cielo era limitato al suo lato anteriore da semplici colonne, che altro era fuorchè un prostilo? Così è facile di spiegare come infatti nessuna forma del tempio greco sia stata tanto sovente adottata dai Romani quanto il prostilo. Nessuna del resto si prestava ad essere, mediante un ampliamento semplicissimo e quasi naturalmente indicato, ancor meglio adattata alle esigenze del culto italico. Bastava cioè allargare l'atrio, che nel tempio greco sporgeva dal tempio d'una sola colonna, e dargli una prominenza di due o più colonne; così si otteneva nel modo il più naturale una pianta che immediatamente si presentava all'occhio come simile al tempio etrusco-romano: la parte anteriore circondata da colonne (*pars antica*, § 61) era quasi così grande come la parte posteriore (*pars postica*) compresa dalla cella, e la porta della cella quindi, come il posto destinato all'augure, si trovava quasi perfettamente o per lo meno a un dipresso nel mezzo del tempio. Questo caso si verifica infatti molte volte, e la conseguente forma d'un prostilo con atrio assai prominente è stata così spesso adottata dai Romani, che noi non ci peritiamo di designare senz'altro il tempio così fatto come il tempio specificamente romano. È il tempio romano come tale, e cioè contrapposto così al toscano come al puro tem-

pio greco, gli elementi dei quali esso seppe fondere ad artistica e acconcia unità.

Ma anche la semplice forma del prostilo con atrio prominente per un solo colonnato non è rara tra i monumenti romani; e qui merita d'essere specialmente avvertito il fatto, che l'architettura romana offre maggior numero d'esempi di questa forma, che non la greca, la quale non adottò il prostilo se non se in casi estremamente rari. Vitruvio stesso nella sua descrizione del prostilo non sa recare un solo esempio greco, mentre ne cita invece due romani, un tempio di Fauno e il tempio di Giove sull'isola del Tevere. La fig. 329 dà la pianta e la fig. 330 l'alzata di fianco d'un piccolo prostilo che è stato trovato a Tivoli (in vicinanza del noto tempio rotondo, cfr. fig. 340 seg.) in uno stato molto vicino alla rovina. È conservato fino all'altezza del capitello; la parete della cella è ornata di semicolonne ioniche, così che noi abbiamo qui un caso di quella forma così gradita ai Romani del pseudoperiptero (§ 10); in ciascuno dei lati lunghi tra le due coppie medie di colonne (contate anche quelle dell'atrio) è aperta una piccola finestra che va restremandosi verso l'alto ed è ornata di una graziosa cornice. Il tempio, secondo Canina (dal quale son presi i nostri due disegni), è stato eretto negli ultimi tempi della repubblica e consacrato forse alla Sibilla Tiburtina o Albunea.

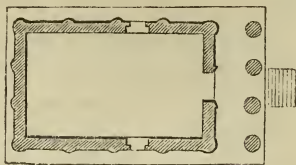



Fig. 329.

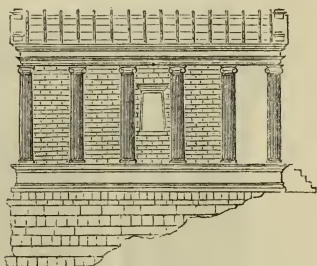



Fig. 330.

Il primo e più naturale ampliamento consistette dunque nell'ingrandir l'atrio e farlo avanzar di due colonne dalla cella. Anche questa forma non era rara. Oltre che nel già citato tempio della *Fortuna virilis* (S. Maria Egiziaca) a Roma, lo riscontriamo ancora nel tempio di Iside a Pompei, il quale per la forma quasi quadrata della sua pianta rammenta i precetti di Vitruvio intorno al tempio toscano; più in un piccolo tempio a Palmira, che probabilmente appartiene al tempo di Aureliano ed ha la forma di un oblungo piuttosto allungato: come quello d'Iside a Pompei ha quattro colonne in facciata, che colle due laterali formano il pronao esteso quasi quanto la cella.

Più ricco diventa il piano se l'atrio del tempio è fatto sportare di tre colonne dalla cella. Tale è il bel tempio di Antonio e Faustina, dove l'atrio è formato di sei colonne in fronte e tre a ciascun lato; ogni co-

lonna d'un sol pezzo di marmo verde venato, mentre le pareti della cella, che son pure conservate, son fatte di quadrelli di quel tufo che è comunemente chiamato travertino.

La stessa forma mostra il tempio rappresentato nella fig. 331, il quale si trova in non comune stato di buona conservazione a Nismes (l'antico Nemausus) nella Francia meridionale. Appartiene al miglior tempo dell'architettura romana, dappoichè, come l'indicano gli avanzi d'una iscrizione annessa, fu eretto dall'imperatore Augusto in onore dei suoi figli adottivi Caio e Lucio, i figli di quel M. Agrippa a lui tanto fedele e devoto. Il tempio, noto sotto il nome di « *Maison quarrée* »

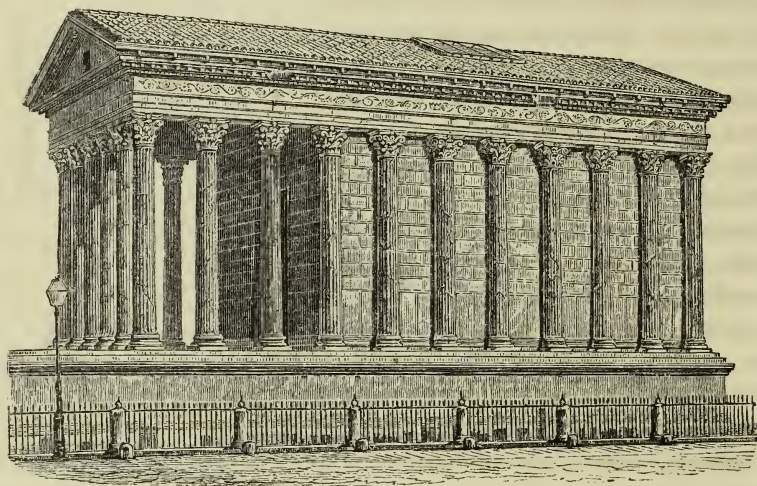



Fig. 331.

consiste d'una cella ornata di semicolonne corinzie (pseudodiptero) e dell'atrio formato di sei colonne in fronte e di tre a ciascun lato. Le pareti e le colonne sostengono oggi ancora l'antica trabeazione, il cui fregio è ornato di disegni in bassorilievo di un puro e semplice stile; anche gli antichi frontispizi colle belle cornici son conservati. L'interno del tempio serve ora come museo delle numerose antichità che si sono trovate a Nismes e nei dintorni.

Uno sviluppo ancora maggiore di questo principio, che sta a base del tempio romano, ci si offre nel gran tempio di Giove a Pompei, che può insieme essere riguardato come uno dei più belli esempi di questo genere. In esso, come scorgesi dalla pianta (fig. 332, scala = 24 piedi parig.) e dallo spaccato, ricostruito idealmente (fig. 333), l'atrio si protende d'un ulteriore spazio di colonna, consistendo di sei colonne in fronte e di quattro a ciascun lato. Dinanzi a quest'atrio indicato con *b*

nella pianta, si trova una specie di antitempio (*a*) formato d'una piattaforma e di scale artisticamente disposte, con che la lunghezza di tutta questa parte anteriore è fatta eguale alla metà posteriore del tempio; e così noi incontriamo qui uno dei casi già accennati, dove sono osservate le prescrizioni di Vitruvio intorno al tempio toscano, alle quali sembra inoltre che corrisponda la direzione del nostro tempio dal nord al sud. Per la porta, posta così nel punto centrale dell'intero edificio, s'entra nella cella (*c*) ai cui lati si trovavano gallerie (*ff*) di otto colonne ioniche ciascuna, e nel cui sfondo sorge una specie di basamento con tre piccole celle. Le colonne ioniche pare portassero (come è indicato nello spaccato fig. 333) una galleria di colonne corinzie alla quale si saliva per una scala praticata nella parete posteriore della cella (fig. 332 *e*). Quella base (*d*) avrà probabilmente sostenuto una statua, della quale fu là appunto trovata la testa (coi caratteri di Giove); e le tre celle nell'interno della base stessa avranno servito per riporvi documenti o tesori; chè la custodia di simili oggetti preziosi sappiamo

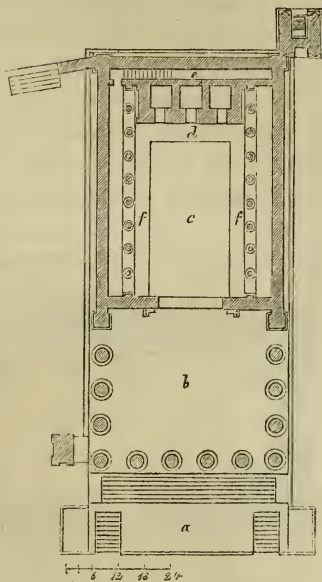



Fig. 332.

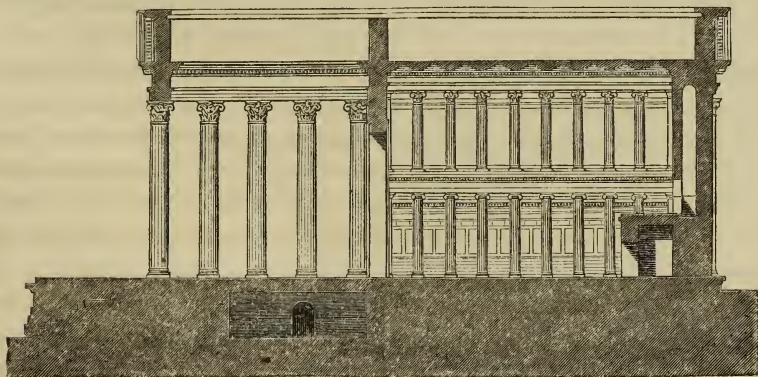



Fig. 333.

non essere stata estranea ai sacri usi dei templi. Le pareti della cella come le colonne di lava dell'atrio erano riccamente colorate; il pavimento a mosaico. Il tempio stesso era sito sul punto più bello del foro.

Una restaurazione fatta con molto gusto di questo tempio e del foro si trova in Gandy « *Pompeiana* », Pl. 51.

Agli esempi fin qui addotti del prostilo romano dobbiamo far seguire il tempio della Concordia a Roma, che per la sua pianta si stacca da tutti gli altri edifici di questa classe. Fu eretto in seguito a un voto fatto da Camillo quando parlò in Senato in favore del diritto dei plebei d'aspirare alla dignità consolare, e doveva essere un simbolo della ristabilita concordia tra plebei e patrizi. Sorgeva all'estremità settentrionale del *forum romanum*, adiacente ai grandiosi muri di basamento su cui sorgeva l'edifizio del *tabularium* (cfr. § 81). Però di questo più antico tempio della Concordia non restano avanzi, ma solamente ne abbiamo del tempio splendidamente rinnovato da Tiberio sul medesimo posto. Conservato è soltanto il grandioso basamento del tempio, sul quale si saliva dal foro per una gradinata scoperta. Però da alcuni avanzi di muri, e dal confronto di questi col piano capitolino della città di Roma, si può arrivare a tracciare la pianta primitiva dell'edificio. Secondo la quale, dunque, l'intero edificio (cfr. pianta fig. 334) formava un quadrato piuttosto regolare, dal nord al sud, di cui una metà (*postica*) era compresa dalla cella disposta trasversalmente; l'altra (*antica*) era occupata dal basamento e dall'atrio prominente con sei colonne in fronte. La cella serviva (e questo è forse da dire anche riguardo al tempio di Giove a Pompei precedentemente considerato) anche come sala per le sedute del Senato; epperò aveva pure, anticamente, il nome di *Senaculum*, e nel seriore periodo imperiale era chiamata col semplice nome di *Curia* (cfr. § 81). Secondo i pochi frammenti dell'architrave colla cornice, che furono rinvenuti in luogo, e giudicando pure dalle lastre di marmo colorato di cui era lastricato il pavimento, questo edificio doveva appartenere, quanto a purità e bellezza di stile, ai più belli dell'antica Roma. Secondo le testimonianze degli antichi l'interno, probabilmente la sala del senato, era ornato di dodici statue di dei eseguite dalla mano dei più grandi maestri.

Fig. 334.

66. Abbiamo già fatta allusione più sopra (§ 64) a una terza modificazione a cui potevano andar soggette le forme del tempio greco presso

i Romani. Questa ha origine dalla attuazione di un nuovo elemento tecnico ed architettonico, del quale i Greci non fecero uso che rare volte e non mai in proporzioni grandiose, e per mezzo del quale fu possibile di dare alle grandi celle templari una copertura monumentale imponentissima. Vogliam parlare del sistema di costruzione a vôlta, la cui ardita applicazione e il cui svolgimento conseguente dà all'architettura romana un'impronta che essenzialmente la distingue dalla greca. Senza entrare qui a fondo nella questione fino a qual segno e fin da quando fosse nota ai Greci l'arte della costruzione a vôlta, e se sia stata o no trovata dalle popolazioni italiche, ci basti di far rilevare questi due fatti: in primo luogo, che già in tempi assai antichi si trovano presso gli Etruschi ed altri popoli italici esempi di costruzioni a vôlta; in secondo luogo che i Romani sono stati quelli che hanno svolto in tutto il suo valore questo principio, e ne hanno fatto un elemento della loro architettura egualmente importante sotto l'aspetto tecnico come sotto l'aspetto estetico. Delle diverse applicazioni di questa costruzione italica ai canali, ai ponti, agli acquedotti, alle porte, agli archi trionfali ci avverrà di trattare ripetutamente nel seguito del nostro discorso, in quanto che quasi tutti questi e simili problemi poterono mediante la vôlta essere risolti in maniera assolutamente diversa da quella dei Greci, e in proporzioni di gran lunga più grandiose. Ciò che qui prima di tutto ci importa è di mettere in chiaro l'applicazione di questo principio all'edificio del tempio, dappoichè anche il carattere di questa parte dell'architettura pubblica doveva riuscirne profondamente modificato. Or dunque mentre noi intendiamo qui di continuare la nostra esposizione sull'addentellato delle forme or ora studiate del tempio greco, dobbiamo premettere l'avvertenza, che nella parte esteriore dei templi archi o vôlte o non eran punto applicate o lo erano in misura assai poco notevole; mentre al contrario queste nuove forme acquistavano una grandissima importanza per l'interno, per ciò che le celle templari, anche le più spaziose, potevano ottenere, in luogo della fino allora abituale soffitta a lacunare, l'imponente compimento d'una vôlta ardita, libera, slanciata e riccamente decorata.

In luogo di tutti gli altri esempi che potremmo recare di questo sistema non meno grandioso che acconcio, vogliamo citare il più piccolo dei due templi di Eliopoli in Siria; il maggiore, il cosidetto tempio del Sole, co' suoi magnifici anticortili, formerà più avanti (§ 68) oggetto del nostro discorso. Il tempio, rappresentato in pianta nella fig. 335 (scala = 80 piedi inglesi) e spaccato nella fig. 336, è un prostilo della maniera sopra descritta, al quale però fu anche aggiunto tutt'all'intorno un colonnato. Questo colonnato è rimasto per intero, meno la fila

delle colonne di facciata. Una gradinata scoperta (A) conduce al porticato (B), pel quale s'entra nel pronao (C) la cui soffitta, come mostra lo spaccato, fig. 336, è formata da una vôlta a botte disposta in senso trasversale. Una magnifica porta (D), a ciascun lato della quale si trovan scale praticate nella grossezza del muro, conduce nell'interno della cella. Questa consta di due parti, di cui la prima (E), che è allo stesso livello del pronao, è coperta da un'ardita vôlta a botte ornata di ricco lavoro a cassettoni, mentre le pareti laterali sono come vivificate dal gentilissimo ornamento di belle semicolonne corinzie e di nicchie disposte tra colonna e colonna. Rimpetto all'ingresso c'è un rialto (F), sul quale pare si salisse per una gradinata; questa parte più alta, divisa dall'anteriore per mezzo di due colonne, era probabilmente destinata a sostenere la statua del tempio. Nell'interno del rialto trovasi uno spazio, che forse serviva come ripostiglio di suppellettili sacre o di oggetti preziosi. Lo stile dell'architettura è assai ricco e magnifico, e corrisponde al carattere del tempo di Caracalla, al quale questi edifici, cominciati forse già dal padre di lui Severo, pare che debbano il loro compimento.

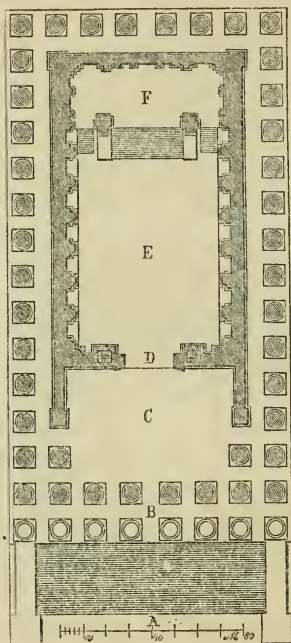
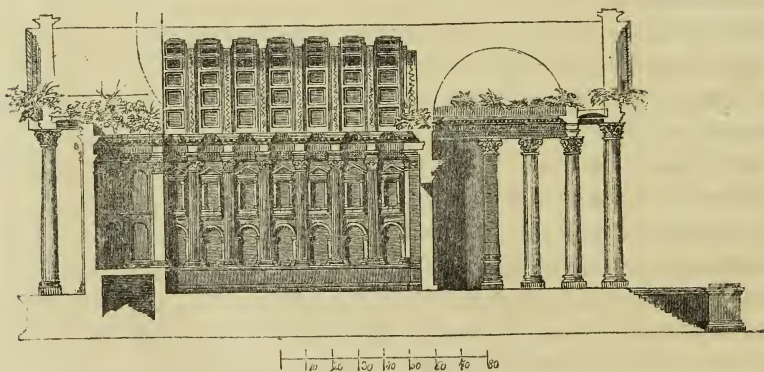



Fig. 335.

Fig. 336.

D'un periodo più antico è il tempio di Venere e Roma a Roma, nel quale è stato adottato lo stesso sistema di copertura, e che inoltre ci offre

l'esempio di un tempio doppio, una forma che non è altrimenti frequente nell'architettura romana. Tra il foro romano e il colosseo sorgeva sopra un grandioso basamento questo tempio, creazione dell'imperatore Adriano amatore delle arti e artista egli stesso. Condotto probabilmente a compimento da Antonino Pio, esso era annoverato tra i più importanti monumenti di Roma, e i suoi avanzi sono oggi ancora tra le più interessanti rovine dell'eterna città. Ed è anzi precisamente la natura di queste ruine che ci dà il mezzo di formarci un concetto molto chiaro intorno al modo com'eran disposte le celle separate delle due sunno-

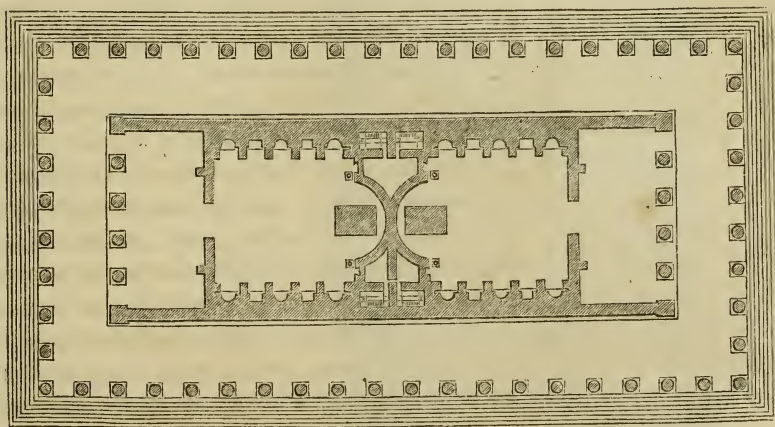



Fig. 337.

minate divinità nell'interno del tempio. Vale a dire: nel mezzo di esso tempio trovavansi due nicchie semicircolari coperte da semicupole gentilmente ornate, in immediato contatto l'una coll'altra, l'una guardante all'est, l'altra all'ovest, e contenenti le statue delle dee Venere e Roma. La fig. 337 è la pianta del tempio, che noi per l'altre sue particolarità dobbiamo designare come un pseudodiptero decastilo, come quello che ha dieci colonne alla facciata ed è attorniato da un porticato largo per modo che potrebbe con tutta naturalezza e convenienza esser diviso da un secondo colonnato interno (cfr. § 13). A ciascuno dei lati maggiori le colonne eran venti. Gli aditi ai due scompartimenti della cella si trovavano uno a levante l'altro a ponente; vi si arrivava attraverso pronai formati sì l'uno che l'altro dalle pareti prolungate della cella e da quattro colonne disposte tra le ante. Le due camere templari erano coperte, come mostra lo spaccato (fig. 338), da vôlte a botte riccamente ornate a cassettoni, le quali dovevano gradevolmente armonizzare colle mezze cupole che compivan le nicchie. Alle pareti laterali davan vita

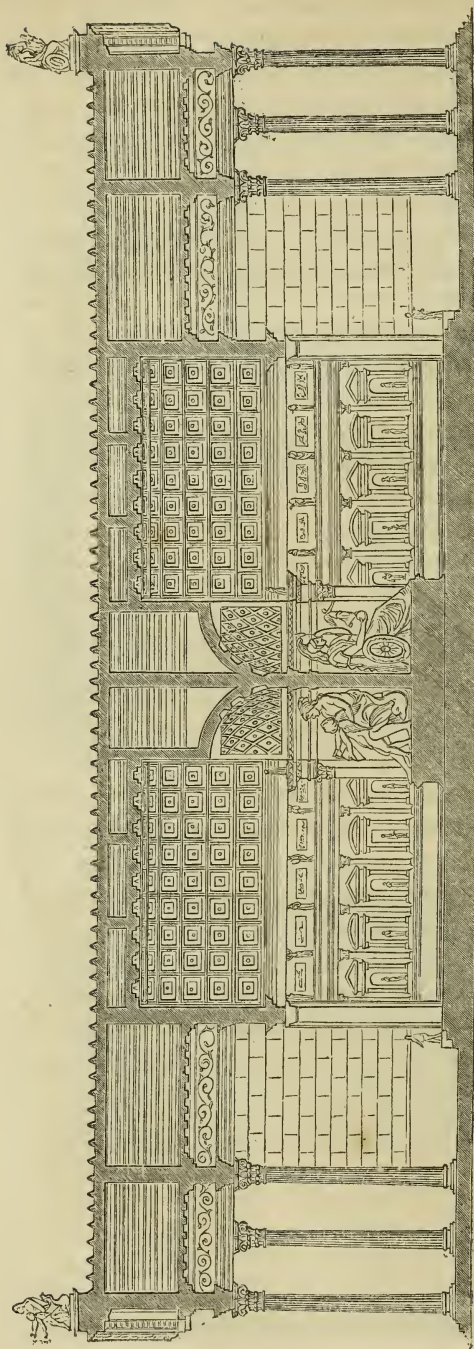



Fig. 338.

le semicolonne, tra le quali si trovavano nicchie; e a questa ricca decorazione architettonica s'aggiungeva lo splendido ornamento di lastre di marmo colorato ond'era rivestito l'interno, mentre l'esterno era tutto di marmo proconnesio. Il tempio sorgeva sopra un terrazzo, lungo 500 piedi e largo 309, al quale si saliva dalla parte del foro, per certi gradini di cui restano ancora avanzi; ai due fianchi del tempio non c'erano gradinate di sorta. Frammenti di fusti di colonne, di granito grigio, che si son trovati ai margini del basamento, mostrano che il santuario era circondato da un portico. Il tempio stesso poi posava sopra una piattaforma speciale, che internamente al portico s'alzava di sei o sette gradini sopra il livello del primo basamento.

67. Negli esempi fin qui addotti di templi a vôlta, questa si sovrapponeva nella forma della cosidetta vôlta a botte alla fondamentale forma quadrata della cella o del pronao. Un'altro modo non meno importante di costruzione a vôlta ha trovato la sua

applicazione in edifici di pianta circolare. Questa è la forma della cupola circolare, la quale fu non di rado adottata dai Romani e in alcuni casi portata a un grado di efficacia veramente straordinario (1). Già nel nostro studio intorno all'architettura greca ebbimo occasione di accennare al tempio rotondo (§ 14); pure, ad eccezione d'una lontana analogia con siffatte costruzioni, che si potrebbe forse riconoscere nel monumento coragico di Lisicrate ad Atene (§ 152), non potemmo recare alcun altro esempio per questa forma all'infuori della tentata restaurazione del Filippeo ad Olimpia (fig. 36), una restaurazione che si fonda sopra semplici congetture. Presso i Romani invece templi cosiffatti sono stati e più frequenti quanto al numero, e di maggior importanza quanto all'esecuzione; sembra anzi che formassero una classe piuttosto ragguardevole dei templi romani; e secondo una notizia che si trova in Servio (*ad Æn.* IX, 408) pare fossero specialmente consacrati alle dee Vesta e Diana nonchè ad Ercole e a Mercurio. Vitruvio (IV, 7) distingue due specie di templi rotondi, il monoptero e il periptero. I templi della prima specie consistevano in un colonnato circolare sorgente sopra un basamento (stilobate) comune fornito di gradinata: le colonne portavano una trabeazione parimenti circolare, e per mezzo di questa il tetto, il quale o era fatto in legname oppure era una cupola arcuata di pietra; la statua della divinità titolare era probabilmente collocata nel centro della rotonda. Questi templi non avevan dunque una cella compresa da muri, e secondo la rappresentazione conservataci in un bassorilievo parrebbe che a questa mancanza di una cinta murale supplissero cancelli tra le colonne. Esempi di fatto però non ci sono conservati. L'esame di una medaglia di Augusto farebbe credere che il tempio di Marte Ultore eretto da quell'imperatore sul Campidoglio (da ben distinguersi dal sontuoso tempio seriore) fosse un monoptero. Un'altra medaglia (fig. 339) rappresenta un tempio di Vesta, pure aperto, colla statua della dea. Al di sopra di questa s'inarca una cupola, che porta sulla cima un ornamento a fiorami, il che è conforme alla regola di Vitruvio (IV, 7), il quale

Fig. 339.

(1) Merita considerazione l'opinione di Adler (« *Das Pantheon zu Rom* » 31° Programma per la festa di Winckelmann della Società Archeologica di Berlino. 1871, p. 16 segg.) intorno all'origine della costruzione a cupola. Secondo Adler l'invenzione della cupola non va punto attribuita ai Romani, ma devesi piuttosto riguardare come originaria dell'Oriente, dove essa era in uso già da tempi molto antichi, e, dal tempo di Alessandro Magno, era giunta nei grandi centri di cultura dell'Asia Occidentale e del Basso Egitto ad un alto grado di perfezione. Di là primamente venne la cupola ai Romani, presso i quali raggiunse nel Panteon il punto culminante del suo svolgimento.

anzi indica una misura determinata pel fiore (*flos*) che orna la cupola. Stante però la mancanza di esattezza che non di rado caratterizza siffatte rappresentazioni figurate di edifici, potrebbe anche darsi che questa figura volesse esser la copia del tempio di Vesta a Roma oggi ancor conservato, il quale però appartiene alla seconda specie vitruviana di templi rotondi.

I templi di questa seconda specie sorgevano del pari sopra uno stilobate circolare; le colonne libere però circondavano una cella rotonda sormontata da una cupola che sovrastava al colonnato circostante. Questa disposizione ci si presenta nel succitato tempio a Roma (presso S. Maria in Cosmedin), che per la sua posteriore trasformazione in tempio cristiano fu salvo dalla rovina, e che è comunemente designato come tempio di Ercole Vincitore, mentre nella opinione di altri sarebbe stato dedicato a Vesta; ma il celebre tempio di Vesta (oggi però sparito senza lasciar traccia di sè) era molto più probabilmente situato al piede del Palatino, in vicinanza della chiesa di S. Maria Liberatrice, un po' lateralmente della Via Sacra.

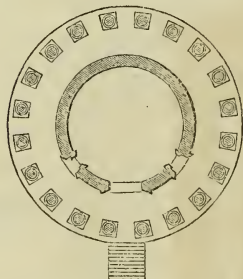



Fig. 340.

Meglio accertata è l'esistenza di un tempio di Vesta presso le belle rovine che si son conservate a Tivoli. Sulla base delle medesime si può procedere a una restaurazione completa e sicura. Noi abbiamo qui uno dei più belli di quei templi rotondi che Vitruvio chiama periperi. Fig. 340 è la pianta, fig. 341 la prospettiva, quale è stata diligentemente ricomposta da Valladier dietro l'esame delle ruine superstiti e completata da Canina nelle parti mancanti. Come scorgesi da fig. 340 la cella consiste in una camera circolare nella cui parete è aperta una porta maestosa e ai lati di questa due finestre gentilmente lavorate. La cella è attorniata da venti colonne corinzie di svelta forma che portano una trabeazione riccamente adorna (fig. 341). Sopra questa s'eleva la parte superiore del muro della cella coronato da graziosa cornice e compiuto dalla cupola che finisce con un ornamento. Il tutto posa sopra uno stilobate che è parimenti fregiato di una leggera cornice, e sul quale in conformità delle regole di Vitruvio conduce una stretta gradinata libera. Questo tempio è da riguardarsi come uno dei più belli esempi dell'architettura templare romana degli ultimi tempi della repubblica (1).

(1) Non possiamo a meno di far cenno dell'opinione assai seducente emessa da Weiss nella sua « *Kostümkunde* » (Parte I, p. 1169), che nel tempio ro-

È cosa singolare, e sulla quale già Hirt ha chiamato l'attenzione degli archeologi, che Vitruvio si limiti alla descrizione di queste due specie di templi rotondi senza far cenno d'una terza forma, secondo la quale il corpo rotondo dell'edificio (che in questo caso aveva di solito maggiori dimensioni) non è punto circondato da colonne, ma solamente è da una parte fornito di un atrio che sporta libero a somiglianza dei pronai degli altri templi romani (prostili). Questa omissione di Vitruvio sorprende tanto maggiormente, in quanto che appunto in questa forma di tempio il genio artistico dei Romani ha toccato il suo apice, e in

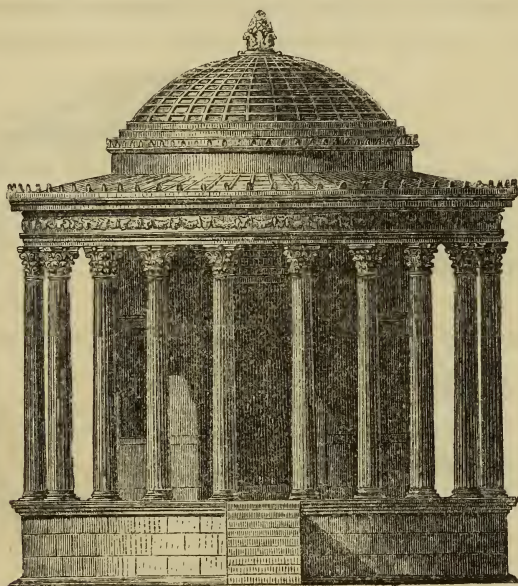



Fig. 341.

quanto che l'esempio più perfetto della medesima, il Panteon, esisteva già compiuto all'età di Vitruvio.

Il Panteon è un grandioso edificio eretto da M. Agrippa, l'amico d'Augusto, immediatamente annesso alle terme costrutte da questo imperatore, e dedicato a *Jupiter Ultor*. Il compimento di questa gran fabbrica, nella quale pare che tutta la potenza e tutto l'ardimento del genio del popolo romano abbia trovata la sua espressione artistica, cade, come attesta la iscrizione originaria che ci è conservata, nell'anno 25 avanti

---

tondo si contenga una reminiscenza delle abitazioni originariamente costruite in forma di capanne circolari, usate dalle antiche popolazioni italiche.

Cristo, l'anno nel quale Agrippa fu console la terza volta. In origine il tempio era dedicato a Giove Ultore, come attesta una osservazione di Plinio (*His. nat.* 36, 24, 1), — sulla quale però furono sollevati dei dubbi. La statua del dio si trovava per fermo nella nicchia principale rimpetto all'ingresso. Dopo la statua di Giove venivano, dall'una e dall'altra parte, nelle rimanenti sei nicchie altrettante statue di dei e d'eroi, delle quali però sicuramente accertate non sono che quelle degli dei principali della famiglia Giulia, Marte e Venere, nonchè quella del più grande discendente di quella famiglia, il divinizzato Cesare. Però, sia che nelle statue di Marte e di Venere s'intendessero compresi gli attributi di tutte le altre divinità principali, dimodochè in quelle due fossero tutte queste rap-

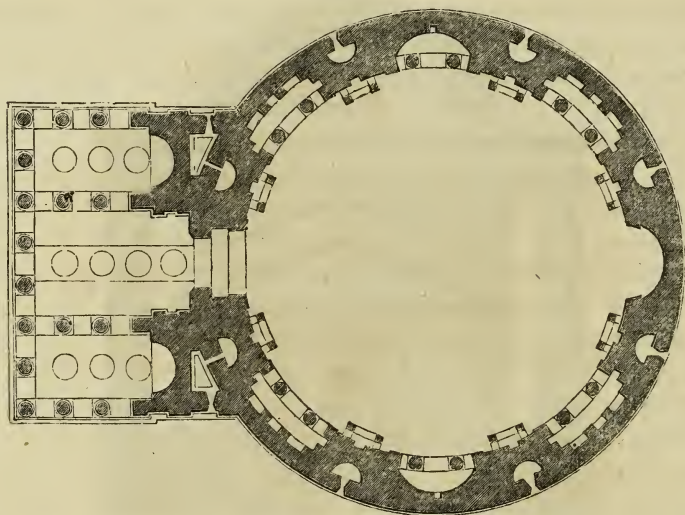



Fig. 312.

presentate; sia che quest'ultime avessero la loro sede in quelle cappelle (*aediculae*) a guisa di tabernacoli che si trovavano tra le nicchie; sia finalmente che si credesse in quell'opera meravigliosa della cupola, d'una grandiosità non mai prima tentata, di vedere un'imagine della vôlta del cielo abbracciante tutti gli dei; — fatto sta che alla designazione primitiva s'accompagnò ben presto quella di « Panteon » ossia il « tempio di tutti gli dei », il nome col quale e Roma e la posterità unanimemente chiamarono quell'opera, e un nome che ancor oggi rivive nella destinazione cristiana dell'edificio, quale chiesa di tutti i martiri (*S. Maria ad martyres*). Senza entrare a discorrere partitamente dei diversi cambiamenti e delle diverse trasformazioni che l'edificio subì

nel corso dei tempi, noi dobbiamo accontentarci di descriverlo brevemente ne' suoi tratti principali. Come mostra la pianta (fig. 342), il tempio consiste di due parti: della rotonda propriamente detta e dell'atrio. La prima ha un diametro di 132 piedi, non calcolando la grossezza del muro, che è di 19 piedi. Questo muro di forma perfettamente circolare è anzitutto animato, per dir così, da otto grandi aperture, l'una delle quali serve come porta d'ingresso; le altre sette invece formano altrettante nicchie o cappelle di forma alternatamente rotonda e quadrata; le prime son coperte da semicupole, le seconde da vôlte a botte. Soltanto la nicchia che sta in faccia all'ingresso è ora aperta e non interrotta per tutta la sua altezza così da corrispondere alla forma della porta d'ingresso (cfr. anche lo spaccato, fig. 344); davanti a cia-

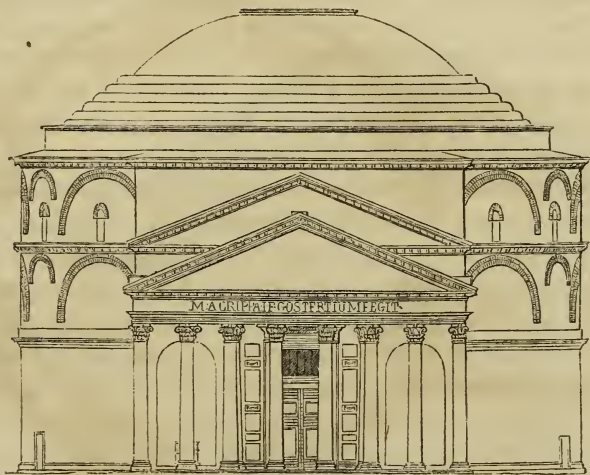



Fig. 343.

scuna delle altre cappelle sorge una coppia di colonne, coronate da una trabeazione che nasconde la corda o apertura della vôlta semicircolare. A questa, che è la parte principale dell'edificio, s'aggiunge, come s'è detto, il grandioso atrio, il quale, alla maniera di quei templi già sopra studiati, viene in avanti dal tempio prima con un massiccio sporto murale, poi con tre colonne, ed ha otto colonne in fronte. Mentre però in tutti gli altri casi noi abbiamo visto l'intero spazio interno del pronao perfettamente libero e non ulteriormente occupato da colonne, qui lo troviamo invece diviso a così dire in tre navate per l'aggiunta di due coppie di colonne; la navata di mezzo, ch'è anche la più larga, conduce alla porta; le due laterali invece vanno a finire ciascuna in una nicchia grandissima. Questa divisione del pronao sarà stata suggerita non

solamente da riguardi estetici, ma anche dalla difficoltà di coprire un così ampio spazio (l'atrio è lungo circa 100 piedi) col ponte necessario, senz'altro sostegno che le colonne circostanti.

Venendo ora a considerare l'esterno dell'edificio (cfr. la ortografia, fig. 343) è da avvertire che le colonne dell'atrio (un capitello di questa fu già fatto vedere, alla fig. 328) portano una trabeazione, sul cui fregio si trova a grandi lettere la seguente iscrizione: M.AGRIPPA.L.F. COS.TERTIUM.FECIT; mentre un'altra iscrizione sottoposta e in lettere più piccole informa che Settimio Severo e Caracalla hanno restaurato l'edificio. Sopra questa trabeazione s'innalzava un maestoso frontispizio ornato in origine da gruppi di statue rappresentanti le vittorie di Giove sui Giganti. Dietro e più alto del frontispizio dell'atrio sorge un secondo frontispizio, che ha le stesse proporzioni del primo, e serve a decorare l'accennato sporto murale che mette in congiunzione l'atrio colla rotonda (cfr. anche lo spaccato, fig. 344). Il tetto dell'atrio era sostenuto da architravi di bronzo, i quali, giudicando da un disegno di Serlio, sembra fossero costruiti secondo un principio che nei nostri giorni ha acquistato una grande importanza; sembra cioè che non fossero massicci, ma di lastre di bronzo commesse così da formar dei tubi paralellepipedi, come son quelli fabbricati dalla meccanica moderna e applicati a fabbriche di ponti e simili. Pur troppo questo tetto, all'infuori di alcuni grossi chiodi che avevano servito alla ribaditura delle lastre, non è più conservato, avendolo il Papa Urbano VIII fatto demolire per utilizzarne il prezioso metallo in parte per far cannoni, in parte per un ornamento della chiesa di S. Pietro, che è per giunta di un gusto artistico molto disputabile. È cioè da sapere che le colonne colossali che sopportano il brutto tabernacolo sovrapposto alla tomba di S. Pietro sono fuse coi materiali acquistati con quella barbara rapina. La porta invece, parimenti di bronzo, che dall'atrio conduce nell'interno della rotonda, è l'antica ancora conservata. L'aspetto esterno della rotonda è assai semplice e maestoso. L'imponente cilindro murale, che in origine doveva esser rivestito di stucco e d'ornamenti in terracotta, dei quali pochi avanzi sono ancora rimasti, ora mostra la commessura naturale dei mattoni; però gli archi incastrati nei listoni superiori formano un ornamento così acconcio dell'insieme, che difficilmente sarà stato superato dall'antico rivestimento. Imperocchè l'intero cilindro è diviso da semplici cornici (che in parte riposano sopra mensole), in tre listoni o zone, le quali come scorgesi dal confronto della ortografia fig. 343, collo spaccato, fig. 344, corrispondono in modo convenientissimo alla membratura interna, e insieme danno vita e una certa gradevole varietà alla gran mole, che apparirebbe altrimenti morta e pe-

sante. La prima zona murale è alta circa 40 piedi, e posa sopra una base di quadroni di marmo travertino; il muro stesso è formato da semplici strati orizzontali di pietra; l'uniformità della superficie non è interrotta che da semplici porte, le quali conducono a certi piccoli spazi esistenti nella grossezza stessa del muro tra cappella e cappella (cfr. la pianta fig. 342); questa prima zona corrisponde al colonnato che internamente forma il primo piano, e il cornicione dell'interno è ad un'eguale altezza della corona esterna. La seconda zona, alta circa 30 piedi, corrisponde al secondo piano interno, entro il quale si trovano le aperture arcuate semicircolari delle cappelle. In armonia con questa disposizione interna, anche esternamente gli strati orizzontali di pietra sono interrotti da grandiosi archi doppi che son destinati a far contropposizione alle vôlte dell'interno, e, alternati con archi più piccoli, dànno all'e-

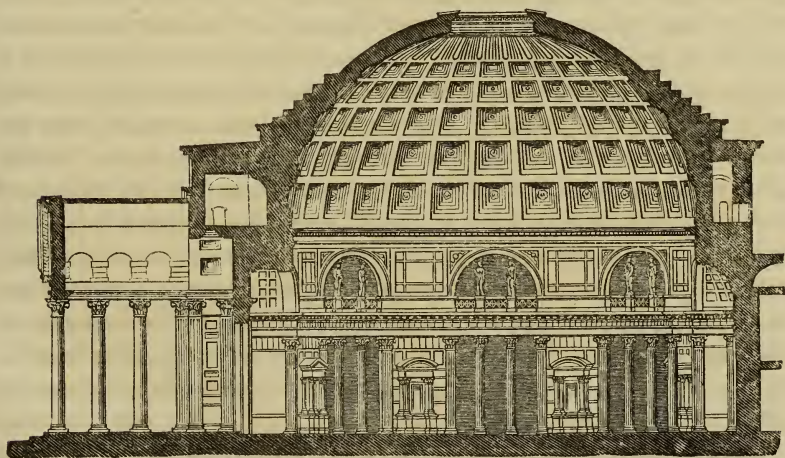



Fig. 344.

sterno una decorazione e un'impronta severa e imponente, analoga al concetto dell'intero edificio. La cornice che incorona la seconda zona corrisponde al cornicione interno. Similmente è fatta la terza zona; essa costituisce il contrafforte o rinfianco della cupola (la corda di questa è di 140 piedi) e s'innalza fino a un terzo circa della medesima, mentre più in su s'eleva per sette imponenti gradi la cupola stessa, come complemento dominante il tutto.

L'altezza di questa cupola è eguale all'asse dell'intero pieritto cilindrico, ciò che non poco contribuisce a produrre quella severa e armonica impressione che fa nel suo complesso l'intero edificio. L'interno, conformemente a quello che s'è già accennato, va distinto in due parti principali delle quali la prima, il cilindro murale, abbraccia due piani.

Il piano inferiore è ornato colle già accennate colonne isolate, e con quei pilastri angolari che limitano le cappelle. Otto di queste colonne, alte più di 32 piedi, sono ciascuna d'un sol pezzo di giallo antico, una specie di marmo giallo con bella venatura, che è tra le più preziose qualità di marmo di cui si servissero gli antichi nelle loro splendide costruzioni; altre sei colonne invece, per le quali non potè essere procacciato quel raro materiale, sono di quella specie di marmo che è conosciuto sotto il nome di pavonazzetto: queste ultime furono abilissimamente colorate, così che armonizzassero perfettamente colle altre. Sopra questo primo piano è un secondo, più basso: lo spaccato della fig. 344 rappresenta, secondo la restaurazione con molto acume tentata dall'Adler, l'antica membratura architettonica di questo secondo piano, non che la decorazione del medesimo consistente in un intavolato di lastre di marmo colorato, che parevano ornare questa parte dell'edificio d'una corona di stretti pilastri (1). Più tardi però un'altra decorazione ha preso il posto della primitiva. — Sopra il solido cornicione che incorona questo piano e compie nello stesso tempo degnamente l'intero cerchio del pieritto, s'erge la cupola, divisa in cinque listoni, ciascuno dei quali formato da una serie di ventotto cassettoni incavati e lavorati con uno studio e un calcolo dell'effetto prospettico estremamente fino. Al sommo centro della cupola è un'apertura di circa 40 piedi di diametro, per la quale un torrente di luce si versava nell'interno e con effetto quasi magico illuminava l'intero spazio. A questa apertura si è conservato ancora un avanzo dell'ornamento in bronzo con cui par che una volta fosse coperta l'intera cupola, e mediante il quale la magnificenza e la grazia andavano associate a quella impressione di imponente ed armonica grandezza, che oggi ancora dopo quasi due millenni questo edificio unico nel suo genere e una delle più alte creazioni del genio romano, inalterabilmente produce sull'animo di ogni spettatore.

68. I templi romani, le diverse forme dei quali abbiamo tentato di descrivere ed illustrare nei precedenti paragrafi, non s'hanno punto a pensare come sorgenti liberi ed isolati in mezzo a luoghi ed edifici profani. Già presso i Greci i santuari erano per lo più circondati da un territorio consacrato, e per parecchi esempi abbiam visto come sif-

---

(1) Questo aspetto « d'una corona di stretti pilastri » è assai più manifesto e vero nella figura corrispondente della 2ª edizione, ch'è presa dal Desgodetz; in questo spaccato dell'Adler il paragone non regge più o assai meno.
N. d. T.

fatti *periboloi* si solessero erigere e decorare con molta sontuosità. Ora la stessa cosa aveva luogo, e talvolta anche con maggiore grandiosità, presso i Romani, ed è necessario formarsi una nozione anche di questi recinti templari per avere una chiara e completa imagine di ciò che fosse questa parte importante della vita antica. È ben vero che, per motivi facili a comprendersi, questi cortili circostanti non si son conservati che in rarissimi casi; ma tuttavia ci sono stati tramandati sufficienti esempi, che ci mettono in grado di trattare così della ampiezza in generale di questi recinti, come delle diverse loro forme e dei diversi sistemi adottati nella loro costruzione.

Siffatti cortili, cioè, potevano in primo luogo non aver altro scopo che di rinchiudere entro limiti il santuario e segregarlo dall'agitazione della circostante vita profana; e in questo caso bastava la più semplice cinta che limitasse un certo spazio immediatamente prospettante il tempio. In Pompei si son conservate parecchie di queste cinte. Davanti al così detto tempio di Esculapio, che è un piccolo prostilo con un atrio sportante per due colonne, si trova un semplice cortile, che da due parti è chiuso da un semplice muro, e solamente dal lato che sta rimpetto al tempio ha un atrio di due colonne. Un altro tempio di Pompei ancora più piccolo e privo di colonne (noto per l'addietro sotto il nome di tempio di Mercurio, ora invece detto di Quirino) ha un'anticorte, i cui muri laterali sono ornati di pilastri, mentre il terzo lato è un atrio a quattro colonne; per questo s'entra nel cortile, in fondo al quale sorge sopra largo basamento la cella che contiene la sacra imagine, mentre il mezzo del cortile è occupato da un altare, che si distingue singolarmente pe' suoi ornamenti in bassorilievo.

In secondo luogo però potevano questi cortili essere più grandi e abbelliti di regolare decorazione, e rinchiudere così il tempio da tutte quattro le parti, come dignitosa e artistica corona al tempio stesso. Questo pare che pei templi maggiori e più sontuosi fosse l'uso generale, ed anche templi più piccoli erano di preferenza decorati in questa guisa, quando appena lo permettesse la località. In Pompei può servir il già citato (p. 351) tempio di Iside. Esso sorge nel mezzo di una piazza regolare chiusa all'intorno da muri, lungo i quali corrono internamente colonnati. Un altro ma più grandioso esempio d'una siffatta disposizione è il così detto tempio di Venere, che occupa il lato occidentale del foro di Pompei. Qui il tempio è un periptero di 28 colonne di ricco corinzio stile con atrio assai prominente; esso è circondato da un cortile coperto a portici, dei quali i due più brevi son formati ciascuno di nove, i due più lunghi di diciassette colonne libere, parimenti d'ordine corinzio. Il lato destro ha anche esteriormente un portico, di co-

lonne doriche (fig. 345), che, come s'è già accennato, forma uno dei lati del foro. Gli avanzi di questo tempio come del sacro cortile sono abbastanza ben conservati perchè Mazois potesse tentare una restaurazione sufficientemente sicura, della quale fig. 345 è lo spaccato. Il tempio, che e per la eleganza della forma e per la ricchezza della decorazione va contato tra i più belli edifici di Pompei, domina in bella proporzione i portici circostanti. Davanti alla gradinata libera, che conduce sullo stilobate, e occupante il mezzo dell'anticortile sta l'altare sacrificale, di semplice forma. Le pareti interne della cella son dipinte d'un semplice color giallo chiaro e divise in campi per mezzo di pilastri di stucco; quelle del peribolo invece sono riccamente e con molto gusto dipinte alla maniera delle decorazioni prospettiche delle camere, un genere di decorazione che occorre assai di rado nei templi, ma per contrario d'uso frequente in edifici privati. È ancor da notare, per ultimo, che al lato

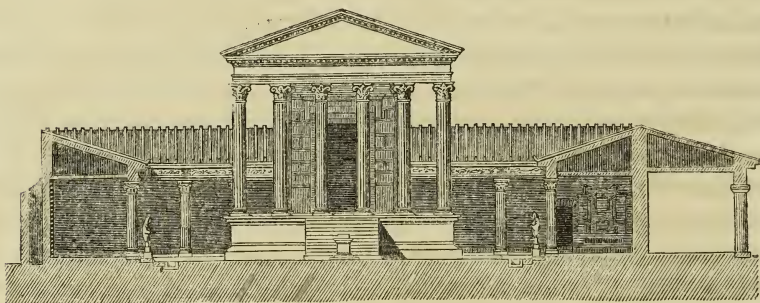



Fig. 345.

di fondo del peribolo è annessa una fila di piccole camere a pareti decorate con belle rappresentazioni figurate. Queste camere servivano forse come soggiorno dei sacerdoti.

In Roma non s'è conservato alcuno di siffatti recinti templari. Che però fossero in uso anche in quella città fu già accennato nella nostra descrizione del tempio di Venere e Roma (v. s. fig. 336 e 337). D'una disposizione per lo meno analoga e risalente a un tempo molto antico ci dà notizia un importante frammento di quella pianta della città di Roma scolpita sopra lastre di marmo, che una volta si trovava nel tempio di Romolo a Roma, e i cui frammenti si vedono oggi incastrati nelle pareti dello scalone che conduce al Museo Capitolino. Sull'accennato frammento, adunque, noi vediamo due templi l'uno accanto all'altro e racchiusi entro un comun recinto a portici, oblungo, abbastanza ampio e quindi

circondante a una discreta distanza i templi stessi (1). Questo porticato era stato fabbricato probabilmente da Q. Cecilio Metello in materiali comuni, ma fu poi rifabbricato da Augusto in marmo e sopra una pianta più estesa, e fu da lui consacrato nel nome di sua sorella Ottavia; davanti ai due templi stavano, come mostra il frammento capitolino, quei gruppi statuari (in tutto 25 cavalieri), opera di Lisippo, che Metello aveva portato come preda di vittoria dalla Macedonia a Roma. Sotto l'impero di Tito i due templi furono distrutti da quell'incendio, che nell'anno 70 d. C. ridusse in cenere una gran parte di Roma; ma furono poi riedificati nell'anno 203, sotto l'imperatore L. Settimio Severo, come dice l'iscrizione ancor conservata. I due templi erano consacrati a Giove e a Giunone. Avanzi di quel lato del portico, pel quale era l'ingresso nel sacro cortile, sono conservati sulla Piazza di Pescaria; di uno dei templi stessi, cioè del tempio di Giunone, esistono alcune colonne in una casa privata nella via di S. Angelo di Pescaria (2).

Il più gran recinto templare però era, tra i monumenti a noi noti, quello del così detto tempio del Sole, che si trovava a Palmira, in quella grande città del deserto, posta sul confine partico dell'impero romano, la quale può offrirci gli esempi più imponenti e più splendidi in quasi tutti i generi dell'architettura romana; chè Roma, a cagion d'esempio, non possedeva nulla per fermo che sostenesse il paragone con quel loggiato aperto, il quale con quattro file di colonne corinzie attraversava la città di Palmira per una lunghezza maggiore di 4000 piedi; ed anche l'accennato recinto templare sta unico nel suo genere e senza nulla che gli venga vicino nel mondo, pur così ricco, dei monumenti romani. Esso occupa uno spazio quadrato di quasi 3000 piedi di contorno. Il peribolo consiste di un'alta muraglia ornata interiormente ed esteriormente da pilastri, e per tre lati regolarmente traforata da finestroni tra pilastro e pilastro. Il quarto lato non ha finestre, ma in quella vece ha nel suo mezzo un alto portone d'ingresso, che vuol essere riguardato come un esempio del più ricco e splendido sviluppo dell'architettura romana nei tempi dell'imperatore Aureliano. La corte, alla quale questo portone dà accesso, corrisponde al medesimo e per la grandezza e per la sontuosità. I quattro lati, lunghi ciascuno più di 700 piedi, sono

---

(1) Cfr. F. Reber, *Le ruine di Roma e della Campagna*, Lipsia, 1863, p. 210 segg., dove si trova a p. 211 una veduta del Portico di Ottavia, e a p. 213 una copia del relativo frammento capitolino.

(2) Abbiamo creduto di dover qui omettere la veduta prospettica dei due templi, quale era stata ammessa nelle precedenti edizioni secondo la restaurazione tentata dal Canina (*Arch. Rom.*, Tav. 22), parendoci questa troppo poco sicura, perchè troppo insignificanti gli avanzi monumentali sui quali si fonda.

ornati di portici a colonne; il portico dal lato d'ingresso è semplice; quelli degli altri tre lati son doppi, ossia formati da doppio colonnato. Il pavimento della corte è tutto lastricato di marmo, ed ha davanti al lato d'ingresso due grandi cavità (una da ciascuna parte dell'ingresso) di forma regolare, che pare servissero come stagni. In faccia all'ingresso, e rivolto al medesimo con uno de' lati più lunghi, sorge il tempio, un diptero di circa 110 piedi di larghezza e 200 di lunghezza; l'ingresso è nel lato lungo della cella rivolto al portone del cortile — nè questa è la sola differenza per cui il nostro edificio si scosta dalla solita disposizione dei templi; un'altra particolarità non meno singolare sono le finestre, aperte nelle pareti della cella. In ciascuna delle pareti più strette della cella si trova interiormente una nicchia quadrata. Sì l'una che l'altra erano destinate a contenere statue di divinità; e questo perfettamente concorda con quella notizia, che l'imperatore Aureliano abbia fatto collocare in quel tempio le statue di Elio e di Belo. Che sebbene quel tempio fosse già prima arrivato al suo compimento, esso però fu restaurato dall'imperatore Aureliano; e la sconfinata prodigalità e sontuosità, con cui si procedette a questa restaurazione, e di cui parlano con parole d'ammirazione gli scrittori, è pienamente attestata e confermata dai resti di quell'opera grandiosa, in parte ancora assai ben conservati.

Meno estesi, ma non inferiori nè per magnificenza nè per singolarità, erano i cortili che conducevano al tempio del sole, a Eliopoli (l'odierno Balbek). Già sopra, al § 66, abbiamo imparato a conoscere nelle fig. 335 e 336 uno dei due templi principali di quel luogo. L'altro, più grande e consacrato probabilmente a Giove come divinità solare, era un periptero con dieci colonne in fronte e diciannove a ciascun fianco. La larghezza è di 160 piedi, la lunghezza, non incluse le gradinate, di circa 300 piedi. Soltanto le belle colonne corinzie dello *pteron*, aventi un diametro di 7 piedi alla base, sono ancora riconoscibili; la cella è così rovinata che nulla se ne può più restaurare con sicurezza. Sono al contrario assai ben riconoscibili i cortili davanti al tempio e la porta d'ingresso ai medesimi. Quest'ultima consiste (cfr. la pianta fig. 346, scala = 200 piedi) d'un atrio di 12 colonne, al quale si saliva per una grande gradinata scoperta, e dal quale s'entrava per tre magnifici portoni nel primo cortile. Questo aveva la forma estremamente rara di un esagono. Rimpetto al lato d'ingresso è la gran porta che conduce al secondo cortile e che occupa

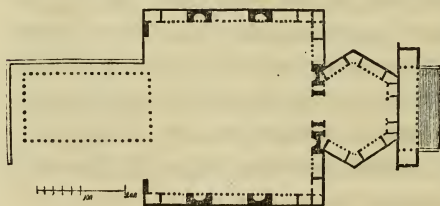



Fig. 346.

tutto intero quel lato dell'esagono. Gli altri quattro lati sono abbelliti da sale aperte verso il cortile, dal quale non restan divise che per mezzo di colonnati. Le pareti di queste sale ornate di nicchie e le soffitte a vôlta fabbricate con molta arte e buon gusto si possono completamente restaurare sulle traccie degli avanzi. Una simile decorazione ha il successivo o secondo cortile, quadrato, che ha tre dei suoi lati (lunghi ciascuno 400 piedi) fiancheggiati parimenti di sale aperte (*exedrae*), colle quali però si alternano nicchie semicircolari. Le pareti di queste *exedrae* sono ornate di molte piccole nicchie, dove una volta probabilmente erano allogate statue. Al quarto lato, contrapposto al lato d'ingresso (che qui pure aveva tre magnifici portoni), s'innalza la facciata del tempio, che da noi fu più sopra descritto.

Questo basti per ciò che riguarda i recinti e i cortili templari, che sono di grande importanza per chi voglia formarsi un chiaro concetto dell'impressione che dovevano anticamente produrre quei grandi edifici sacri. Una sola osservazione vogliamo qui aggiungere, e cioè, che come negli esempi fin qui arrecati i templi erano circondati da piazze e portici più o meno grandiosi, così anche le piazze destinate al movimento della pubblica vita potevano alla lor volta essere adorne di templi; con che s'otteneva un effetto del tutto analogo a quello dei complessi edifici sacri finora considerati. In questo rispetto dobbiamo rimandare il lettore alla descrizione, che più sotto seguirà, dei fori, segnatamente poi alla descrizione del Foro Cesareo a Roma, e a quella del Foro di Pompei (cfr. § 82). Relativamente invece alle grandiose decorazioni degli edifici templari, ancora una cosa è qui da ricordare, vale a dire, che la potente impressione dai medesimi prodotta era non di rado accresciuta per le sostruzioni preparate dall'arte, come base su cui dovessero erigersi i templi. Un cenno intorno a siffatte sostruzioni è già stato dato a proposito del tempio capitolino (§ 62); abbiam pur visto che un simile grandioso basamento aveva dovuto esser preparato a fine di ottenere lo spazio necessario pel cortile del tempio di Venere e Roma. Anche per l'ultimo citato tempio di Eliopoli s'erano dovute preparare sostruzioni, che da tre parti erano cinte con grandi muri a quadroni, tra i quali si sono scoperte pietre di 30 — anzi alcune perfin di 60 piedi di lunghezza. Quando poi il tempio era edificato sopra un terreno inclinato, queste sostruzioni potevano alla lor volta ricevere una conformazione artistica: si costruivano, cioè, in forma di successivi terrazzi, in cima ai quali torreggiava il tempio; e in alcuni casi l'effetto dovea essere davvero imponente.

Di questa forma, giudicando dalle ruine che si trovano a Palestrina, pare che fossero le sostruzioni che conducevano al magnifico tempio

della Fortuna Prenestina; la fig. 347 ne rappresenta la restaurazione tentatata da Canina. Secondo questo archeologo, il monte, a piè del quale era sita l'antica città di Preneste, era occupato fino a mezzo della sua altezza da terrazzi, sostenuti da imponenti costruzioni di diversa struttura ed età. I terrazzi di mezzo soprattutto, pei loro muri di fronte d'antichissima struttura, accennano a un'età molto vetusta, come quelli che a somiglianza delle mura ciclopico-pelasgiche (cfr. § 17) sono commessi di grandi massi di pietra irregolari; talchè Canina li riguarda come la parte più antica di tutto quel complesso di edifici, e li ascrive alla stessa età dalla quale provengono le mura di cinta dell'antica Preneste, costruite in egual maniera. Quelle prime costruzioni sembrano essere state am-

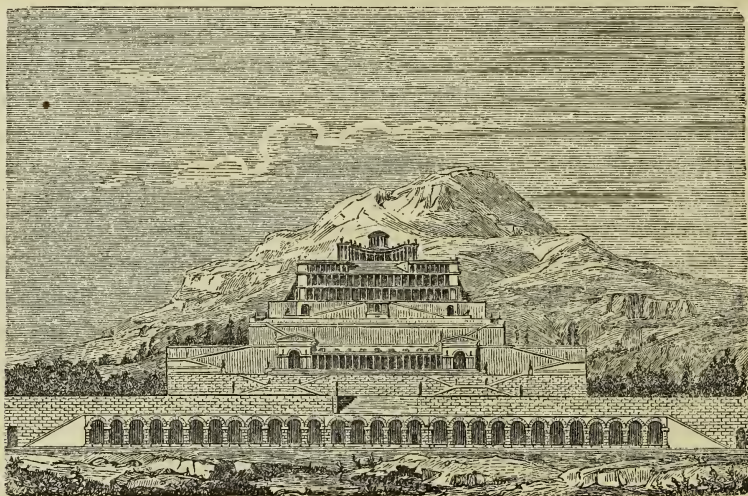



Fig. 347.

pliate poi, così verso la pianura come verso l'alto della montagna; e infatti i muri di queste sostruzioni aggiunte sono in forma regolare a pietre squadrate; mentre, infine, altre parti mostrano quella maniera di costruzione, detta *opus incertum*, di cui faremo parola più avanti (§ 69), oppure la regolare costruzione a mattoni dell'età imperiale. Dall'esame delle rovine, tra le quali è fabbricata una parte della moderna città di Palestrina, e le quali hanno attirato l'attenzione e lo studio dei dotti fino dal decimosesto secolo (al qual proposito sono da menzionare segnatamente i lavori di Pirro Ligorio e di Pietro da Cortona), e dal confronto di quelle colle notizie, del resto poco rilevanti, degli scrittori, sembra potersi inferire che il vero tempio, il quale non era del resto di grandi dimensioni, sorgesse circa a mezza altezza del monte, avendo dietro e sovrastante la cima di questo, e davanti e sotto

di sè gli accennati terrazzi, formanti una salita e un adito magnifico e non privo anche di taluni altri caratteri ed ornamenti architettonici. Il piano inferiore, se vogliamo usare questa espressione, era formato da una grandiosa arcovata sostenuta da pilastri, la quale si prolungava per un tratto considerevole parallela alla strada militare che vi passava dinanzi; ai due capi dell'arcovata furono trovate due grandi cisterne coperte. Gradinate conducevano da quel primo piano a un terrazzo di maggior estensione, sul quale si trovavano due grandi bacini d'acqua, corrispondenti alle due accennate cisterne del piano inferiore; il che ci rammenta i due bacini che abbiamo similmente incontrato nella corte del tempio del Sole a Palmira (cfr. p. 370). Da questa *area* una gran scala conduceva a una seconda, nel cui mezzo si son trovate le rovine d'un sontuoso edificio: questo consisteva di due saloni comunicanti tra loro per mezzo d'un portico a colonne; in uno di essi fu trovato quel celebre pavimento a mosaico, che da Pietro da Cortona fu utilizzato pel palazzo della famiglia Barberini, eretto appunto tra quelle rovine; e vi è ancora oggi conservato. Doppie scale conducevano a un terzo e a un quarto terrapieno; sul quinto, e lunghesso la fronte del medesimo, si trovava una seconda arcovata; sul terrapieno successivo un ampio cortile quadrangolare circondato da portici a colonne (peristilio), e ad esso attiguo un altro cortile similmente a colonne e di forma semicircolare. Da questo, per gradinate disposte in forma semicircolare, si saliva finalmente al vero tempio della Fortuna, del quale però non ci sono rimasti avanzi di sorta.

69. Dopo gli edifici sacri faremo oggetto del nostro studio quegli edifici, che servivano agli scopi della vita comune, e cominceremo, come s'è fatto per le antichità edilizie dei Greci, coi primi tentativi di costruzioni intese a procurare ricetto e riparo. Coi primordi stessi d'ogni ordinamento sociale e politico sorge il bisogno tanto di assicurare l'esistenza dei singoli contro il nemico imperversare del cielo e della stagione, quanto di dar protezione ai centri di convegno e di comune commercio degli uomini. La prima cosa che qui importa è il muro. Segnar con questo i limiti d'uno spazio determinato e cingere un determinato luogo dovrà esser dappertutto il punto di partenza per costruzioni di questo genere; e quanto più simili saranno le condizioni della coltura presso popoli diversi, tanto maggiormente si corrisponderanno tra loro le forme ulteriori, alle quali s'arriva nella costruzione di queste prime e semplicissime opere di difesa. Così la affinità di stirpe e la somiglianza dei più antichi stadi di cultura furono cagione, che le costruzioni murali degli antichi abitatori dell'Italia fossero simili a quelle

che abbiamo imparato a conoscere presso i Greci. Le più antiche italiche mura di città, che ci siano note, consistono di grosse pietre, nel lavoro delle quali, come nel modo di commetterle e di stratificarle, noi osserviamo le stesse differenze che ebbimo a dimostrare nelle così dette mura ciclopiche della greca antichità preistorica (cfr. fig. 53—56). Siamo quindi esonerati dall'entrare in alcuna più particolareggiata descrizione, e solamente vogliamo far notare, che non soltanto si cingevano con mura siffatte le città, ma che anche il semplice scopo di mettere al sicuro beni mobili di qualunque natura, come anche riguardi ed esigenze di carattere religioso, potevan condurre a cinger di mura spazi determinati ed opportuni per quei fini. Simili cerchie murali s'incontrano non di rado sopra alture nelle diverse regioni d'Italia; e non è improbabile, che uno dei centri di maggior momento in Roma, il colle Capitolino, fosse stato in origine cinto di mura più per fini di quella natura, che non per iscopo d'abitazione; e che però come castello munito, simile alle acropoli delle greche città, abbia formato il solido nucleo, intorno al quale andaron più tardi a poco a poco sorgendo, come per l'appunto è avvenuto in Grecia, le prime case, i principî della città.

Quando al contrario s'aveva di mira la effettiva fondazione di una città (il che avveniva non di rado, offrendone frequente occasione il sistema romano di piantar via via sempre nuove colonie), vi si procedeva sempre coll'osservanza di certe fisse cerimonie religiose. Con un aratro, al quale erano aggiogati un toro ed una vacca, si fendeva d'un solco la terra tutto intorno allo spazio che era destinato alla futura città. Per le porte, il cui numero doveva parimenti essere determinato secondo certe regole santificate dalla tradizione, era indicato e lasciato libero il posto col sollevare di terra l'aratro, che si affondava di nuovo nel suolo al di là del tratto destinato appunto per la porta. L'aratro poi era tirato in modo che i poggetti, i *terga*, che l'aratro solleva, restassero dalla parte della città e il solco fosse invece rivolto al di fuori; così che questa prima traccia veniva ad essere in certo modo una imagine del vallo e della fossa, con cui solevansi cingere le città italiche e romane. È certo che, quando le condizioni del terreno lo concedevano, alla pianta della città si dava volentieri la forma di un quadrato; ed è probabile che così fosse il piano dell'antica « *Roma quadrata* » sul colle Palatino: una conformazione che ricorda la forma dei « *templa* » (cfr. § 61 seg.); al qual proposito vuolsi anche avvertire, che il punto centrale della città, così come quello del *templum*, era circondato d'una aureola di speciale santità, e soleva, a quanto pare, essere consacrato come tale col deporvi offerte e doni sacrificali.

Tornando ora alla struttura dei muri stessi, avvertiamo anzitutto

che i Romani li costruivano per lo più in mattoni. Però recentemente si sono scoperti a Roma alcuni avanzi delle più antiche opere di difesa, le quali attestano ancora la maniera greca di costruzione a pietre squadrate; tali sono p. es. i resti scoperti sull'Aventino, dove si può seguire per un tratto notevole la linea di un muro fabbricato con pietre squadrate, che indubbiamente apparteneva alla così detta fortificazione serviana. Eretto sull'alto d'un poderoso terrapieno (*agger*) (del quale è fatta espressa menzione a proposito di quella fortificazione) esso, alla maniera delle antiche fortificazioni greche, è munito di sporti per la difesa; mentre d'altra parte è conforme all'uso italico, che i piani orizzontali di pietre sieno interrotti di tratto in tratto da archi, che servono a dar maggiore solidità al muro. Similmente fatti sono gli avanzi di certi colossali muri di basamento, recentemente scoperti al colle Palatino, i quali probabilmente costituivano la primitiva fortificazione del medesimo: l'annessa illustrazione (fig. 348) è destinata a fornirne una nozione.

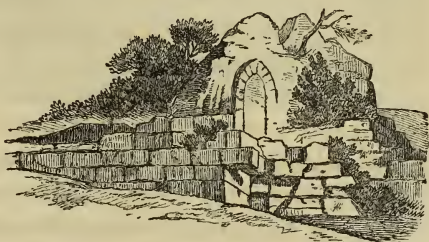



Fig. 348.

Più tardi, come s'è detto, fu adottata per queste opere la costruzione con mattoni; e pare anzi, dai precetti di Vitruvio, che si facesse prima di tutto un argine di terra fortemente compresso, affinchè fosse più duro, e questo fosse poi chiuso ai due lati con forti cortecce di mattoni; un sistema che accennerebbe abbastanza chiaramente a un'influenza persistente di quell'antico modo di costruzione con argini e valli. Così in questi muri, come in quelli interamente massicci di pietra, erano diversi i modi usati nel commettere le pietre; e da questa diversità nasceva naturalmente anche un diverso aspetto esterno dei muri stessi. Imperocchè, o si fabbricava tutto il muro con una mescolanza di calcina e mattoni rozzi (*opus incertum* di Vitruvio); oppure esso era alla superficie esteriore regolarmente rivestito di pietre regolari; e in questo secondo caso torna una suddivisione in due diversi sistemi, secondochè le pietre, spesso di forma triangolare, erano disposte in istrati orizzontali (come vedesi nella fig. 349), oppure erano

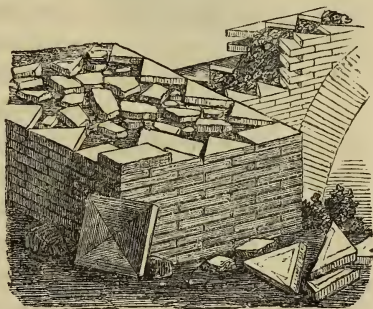



Fig. 349.

in forma di prismi a quattro faccie e calcate dentro la calcina ancor molle in modo che le linee dei margini si intrecciassero a guisa di rete; ond'è che questa maniera di rivestimento fu detta appunto *opus reticulatum*. La fig. 350 è una illustrazione di questo *opus reticulatum*, quale fu osservato, tra gli altri esempi, nei muri d'un ramo dell'acquedotto di Alsium, nell'Etruria. Questi muri, cioè, consistono interiormente di pietre irregolari, cementate con calcina (*opus incertum*); ma sono rivestiti così esternamente come interiormente di mattoni reticolarmente disposti, rivestiti questi pure alla lor volta di un solido intonaco di stucco. Non di rado si trovano anche associate la commessura retiforme e la orizzontale, per modo che una superficie reticolata appaia interrotta da sottili fasce a strati orizzontali. Esempi se ne sono osservati, tra gli altri, in diversi punti delle mura di cinta della città di Roma.

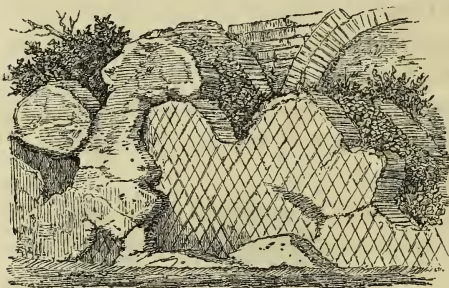



Fig. 350.

Pel sistema perfetto di costruzione delle mura di cinta intorno alle città bastino qui due esempi. Il primo (fig. 351) è preso dalle mura di Pompei. Concordemente con quello che insegna Vitruvio, vediamo qui che il vallo è un muro a ripieno, ossia fabbricato internamente di muratura irregolare, ma fasciato esteriormente, così dalla parte che guarda la città come dall'opposta, dalle cortecce di quadroni (*escarpe* e *contrescarpe*), le quali sono inoltre rinforzate mediante speroni. La superficie superiore del muro, che serviva come posto e come via di comunicazione pei difensori, era munita al margine esteriore di parapetti alti quattro piedi e interrotti di nove in nove piedi da feritoie; questi parapetti entrano ad occupare il piano superiore del muro per una larghezza di tre piedi, ed offrono al difensore una posizione riparata contro i proiettili nemici. Dalla parte che guarda la città il vallo è notevolmente più alto, e raggiunge, da terra, un'altezza di 42 piedi. Scale larghe, ma piuttosto ripide, conducevano dalla città sulle mura. Cogli spaldi erano messe in comunicazione, per mezzo di porte (le quali nella maggior parte dei casi, come nell'esempio che ci sta dinanzi agli occhi, erano arcuate a semicerchio), le torri quadrate che sorgevano a determinate distanze, per maggior difesa e rinforzo delle mura.

Fig. 351.

Il secondo esempio (fig. 352) appartiene alle fortificazioni aureliane della città di Roma. Qui il muro è dalla parte interna rinforzato da robusti contrafforti, che, congiunti tra loro mediante archi semicircolari, sopportano la strada pei difensori, qui pure difesa da merli dalla parte

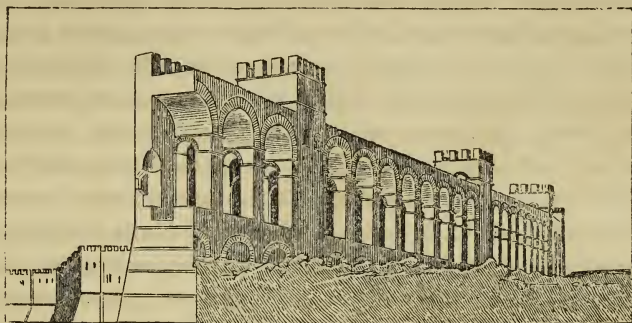
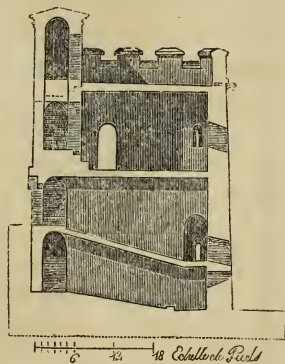



Fig. 352

esteriore; ma i contrafforti stessi poi essendo traforati con certe anguste aperture ad arco, formano una specie di galleria, ch'era del pari destinata allo scopo della difesa. Imperocchè nei singoli scompartimenti a vôlta, nei quali viene così ad esser divisa questa galleria, trovansi nicchie semicircolari, praticate nella grossezza del muro, che riescono sull'esterno, ciascuna per una finestra piccola ma strombata verso l'in-l'interno, ed offrono così al difensore una posizione sicura e inattaccabile, di dove ei possa senza pericolo recar danno al nemico. (Intorno a una diversa conformazione delle mura cfr. alla fig. 359). Anche qui trovansi torri di tratto in tratto, come le abbiamo or ora viste a Pompei (fig. 351), e già prima nelle fortificazioni greche (cfr. § 19 fig. 70-77). In generale le torri romane non differiscono che poco dalle greche; però l'applicazione della vôlta poteva dar loro una maggiore solidità. Fig. 353 (scala = 18 piedi) è lo spaccato d'una torre di Pompei a tre piani, alta circa 40 piedi. Il solaio che divide i due piani inferiori è alquanto pendente verso il lato che guarda l'esterno della città, ed anche le aperture destinate a servir come feritoie mostrano una siffatta pendenza. Al

Fig. 353.

lato interno e alquanto rilevato si trovano, invece, le scale per la comunicazione tra i diversi piani; la camera superiore comunica per mezzo d'una porta arcata col bastione (cfr. fig. 351). La superiore piattaforma,

che è similmente alquanto inclinata verso il di fuori per dar corso all'acqua piovana, e che al pari dei margini del bastione è munita di grondaie di ferro, offre pure coi suoi merli un riparato punto di difesa.

Non possiamo finire questo capitolo sulle opere di difesa delle città senza aggiungere qualche cosa intorno ai campi fortificati, che è un punto così importante nella storia dell'arte della guerra presso i Romani. Erano stabiliti a distanze piuttosto grandi sui confini del romano impero, in posizioni favorevoli, come difesa contro l'irrompere delle popolazioni barbariche. Erano, molte volte almeno, messi tra loro in comunicazione mediante lunghi valli e minori castelli, e servivano come stazioni per grossi corpi d'esercito. Abbiamo gli avanzi di un così fatto gran campo fortificato alla distanza d'un'ora circa da Homburg, dentro una valle o passo del Tauno, davanti la Höhe e 250 passi lontano da quella gran linea di fortificazioni romane, che è nota sotto il nome di *fossa a palizzata* (Pfahlgraben). Quel campo è oggi chiamato « Saalburg », ed è probabilmente identicocon quell'Arctaunon (Arxtauni) citato da Tolomeo, che fu costrutto da Druso nell'11 A. C., e ricostruito da Germanico figlio di Druso, dopo che i Germani l'ebbero in parte distrutto nel 9 D. C., Con escavazioni continuate, sebbene non ancora condotte a termine, si riuscì ad ottenere una pianta completa di questo campo, che qui offriamo (fig. 354) secondo i risultati ai quali è arrivato il consigliere d'archivio Habel. Il castello aveva la forma d'un quadrilatero regolare, 700 piedi in lunghezza e 450 in larghezza. Il muro della cinta esteriore, fatto di irregolari pietre di cava, ha la grossezza di 5 piedi; ma è alquanto più grosso al lato settentrionale, siccome quello ch'era più immediatamente esposto agli assalti. I quattro angoli sono arrotondati, affinchè nel caso di un assedio meno facilmente potessero essere rovinati. L'altezza primitiva non si può più determinare con precisione; in alcuni punti le parti conservate s'innalzano fino a circa 6 piedi dalla superficie del suolo. Esteriormente al muro c'è una doppia fossa, e interiormente e contiguo al muro un ter-

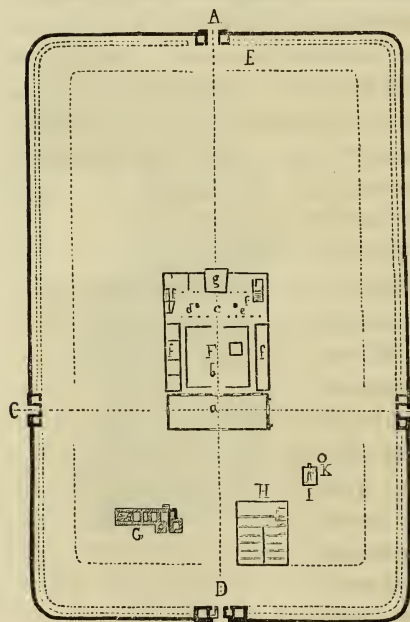



Fig. 354.

rapieno di circa 7 piedi di larghezza, che sulla nostra pianta è segnato con una doppia linea punteggiata. Mentre questo bastione doveva servire come posto pei difensori, ai piedi del medesimo, e lungo tutto il quadrilatero, si trova una strada larga forse 30 piedi, destinata per maggiori corpi di truppa, la *via angularis* (*E*); questa è pure indicata con una linea punteggiata. L'ulteriore disposizione corrisponde alle descrizioni conservateci dell'accampamento romano. Al lato principale trovasi, tra due torri sportanti in dentro, la porta principale, *porta praetoria* (*A*), alla quale corrisponde dal lato opposto la *porta decumana* (*D*); mentre ai due lati maggiori trovansi la *porta principalis dextra* (*B*), e la *porta principalis sinistra* (*C*), difese del pari, e in maniera affatto simile, da torri. Nel punto centrale del campo, indicato dall'incrociamento delle due linee che congiungono le porte opposte, si trova l'abitazione del comandante supremo, il *praetorium* (*F*). È fabbricato senza gran cura e probabilmente in fretta, e contiene diversi locali, che avranno servito in parte ai bisogni personali del comandante, in parte a usi militari. L'edifizio non ha porta alcuna dalla parte che guarda alla *porta praetoria*, e v'è in quella vece una torre (*g*); dalla parte opposta invece è uno spazio oblungo (*a*), con una porta a ciascuno dei suoi tre lati esterni; e queste tre porte fanno perfetto riscontro alle tre corrispondenti porte della cinta. Krieg di Hochfelden (« *Storia dell'architettura militare in Germania* », p. 63) è d'avviso, che il pretorio non proceda che dal tempo d'un seriore ampliamento del castello — ampliamento che avrebbe consistito nel far avanzare il lato di fronte — e con ciò spiegherebbe la posizione e la conformazione del pretorio stesso, che già per sè si dimostrerebbe costruito con speciale riguardo alla difesa. In *G* ed *H* si sono trovati avanzi di fabbriche , che probabilmente avranno servito ad uso di abitazioni ; e segnatamente certi muri trasversali, fabbricati a pochissima distanza l'uno dall'altro, nell'edifizio *H*, par che accennino ad apparecchi di riscaldamento. In *I* è un tempietto, in *K* un pozzo. Mentre il pretorio ospitava lo stato maggiore e il corpo scelto, le abitazioni del grosso del presidio erano sugli spazi aperti tra il pretorio e la cinta, nell'ordine prescritto dalla *castrametatio*; consistevano probabilmente in semplici capanne di loto leggermente costruite, oppure in baracche di legno; chè le tende, altrimenti usate nell'accampamento, non avrebbero bastato per una dimora prolungata sotto l'immite cielo germanico. Finora però non si sono trovate tracce di sorta dei muri di sostruzione di queste abitazioni pei soldati. — Di gran lunga più grande e meglio conservato è il campo di Gamzigrad, nella Serbia, fatto oggetto di accurata indagine per la prima volta da F. Kanitz. Fu costruito senza dubbio in tarda età romana. Questa gigantesca stazione militare, fondata

a difesa della valle del Timone, ha la forma di un quadrilatero irregolare (fig. 355), i cui lati più brevi sono lunghi l'uno 1461 e l'altro 1353 piedi, e i maggiori 1908 e 1896. Torri rotonde, del diametro di 180 piedi, con muri d'una grossezza di 24 piedi, difendono i quattro angoli del quadrilatero; mentre altre più piccole torri rotonde sportano a distanze ineguali, quasi coll'intero lor cerchio dalle mura dei lati. Internamente, e a una distanza di circa 108 piedi dalla cinta esteriore, si trovano gli avanzi di una seconda serie di torri, che probabilmente erano del pari congiunte per mezzo di mura. Sostruzioni di un edificio quadrilatero, avente un'area di piedi 84 × 132, occupano il centro della fortezza. Escavazioni, per le quali si potrebbe fors'anche arrivare a scoprire l'antico nome di questa importante piazza militare, non sono pur troppo state fatte finora.

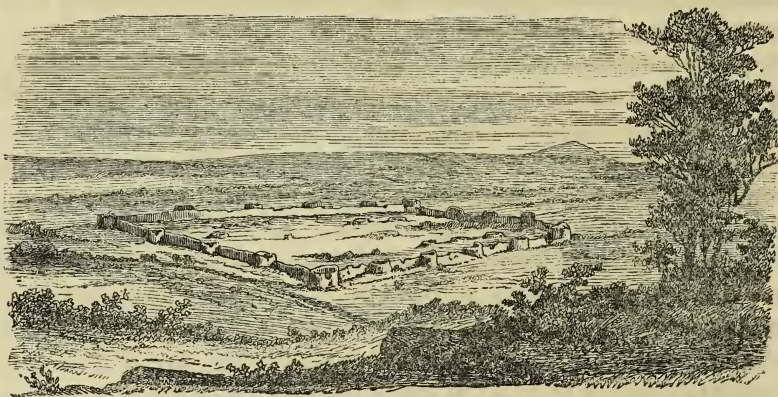



Fig. 355.

70. Sull'importanza delle porte pel pubblico commercio abbiamo già parlato, trattando della costruzione delle porte presso i Greci (cfr. § 18). Non minore era questa importanza pei Romani; anzi col moltiplicarsi delle relazioni commerciali, che dai Romani erano di proposito favorite e promosse, andaron sempre crescendo anche la cura e le spese consacrate a questo ramo di pubblica edilità. E infatti le porte romane mostrano in generale un distacco maggiore dagli analoghi edifizi greci, di quel che non avvenga per le mura e per le torri. La posizione delle porte nel muro di cinta, e le disposizioni prese per la loro difesa, sono per verità rimaste le medesime: si aprivan le porte nei punti che dalla natura stessa fossero nel miglior modo difesi; si costruivano a lor riparo degli sporti, dall'alto dei quali si potesse colla maggior facilità danneggiare il fianco sinistro indifeso dei nemici irruenti; le porte stesse erano anche, non di rado, fiancheggiate da torri;

e a questo proposito, anche non tenendo conto degli esempi già toccati, possiamo citare specialmente il forte castello di Salona, del quale troveremo più avanti una descrizione e la pianta (§ 76, fig. 392).

Fin qui le porte romane non si distinguono dalle greche. La differenza essenziale consiste nell'uso della vôlta, ossia di quel principio edilizio, che in generale dà ai monumenti romani un carattere così tutto loro proprio. La vôlta, cioè, era un mezzo eccellente per coprire vani anche di considerevole ampiezza. Ciò che i Greci potevano ottenere solamente a grande stento e in una misura relativamente assai ristretta, mediante la successiva sporgenza degli strati di pietre, compiuta e chiusa in cima con semplici architravi dritti, potevasi ottenere con facilità, e per dimensioni di gran lunga maggiori, col sovrapporre alle porte gli archi, costrutti secondo il principio del taglio a conio [in forza della quale combinazione meccanica le pietre, o i mattoni che sieno, ond'è composto l'arco, si sostengono e puntellano a vicenda, per effetto della reciproca pressione]; e non è improbabile che, insieme coi condotti e canali sotterranei, le porte sieno state quel genere di costruzioni, nelle quali il sistema italo-romano della vôlta ebbe la principale occasione di svilupparsi in maniera caratteristica. Premesse queste osservazioni, basterà offrire alcuni esempi di porte romane, distinte secondo il numero delle loro aperture o passaggi.

La forma più semplice è naturalmente quella di un solo arco, che può essere o costrutto nella grossezza del muro e fiancheggiato da sporti, oppure aperto al basso di una torre, e ripetuto in due lati opposti della medesima. Della prima forma un bell'esempio ci è offerto in una porta di Perugia, dove inoltre, per maggiore ornamento, si è condotto un secondo arco, quasi a guisa di piano superiore, al di sopra del passaggio propriamente detto. Alla seconda specie appartiene una porta di Volterra, che mostra tutta la semplicità della primitiva italica costruzione arcata. Come un esempio di periodo posteriore è da citare la porta di Pompei, che conduce a Nola, dove il semplice arco non è già fabbricato nella grossezza del muro, ma più in dentro, all'estremità interna d'uno stretto viottolo, che in linea obliqua mette capo al muro; così gli assalitori non potevano avanzar contro la porta che in piccol numero, ed esposti ai colpi dei difensori appostati sull'alto dei due muri laterali del viottolo. Ancor meno antica, e costrutta, a quanto pare, non meno per ragion d'ornamento che di difesa, è una delle porte della villa di Diocleziano, poco fa accennata, a Salona. È quella porta, che, probabilmente per la magnificenza della decorazione, si designa col nome di *porta aurea* (v. sotto, § 78). È contenuta, come l'altre porte di quel notevole edifizio, fra torri sporgenti, e consiste d'un solo passaggio, coperto d'un arco a

tutto sesto, ma, come mostra la fig. 356, interrotto sotto l'arco da un architrave in linea retta. Il muro, che abbraccia e sopravanza la porta, è decorato, alla maniera della tarda architettura romana, con colonnette gentili, che posano in parte sopra mensole, e con nicchie tra le colonnette. Un cornicione, del quale non resta che una parte, coronava tutto questo fabbricato, che ancora nell'attuale stato di rovina offre un aspetto bello e pittoresco.

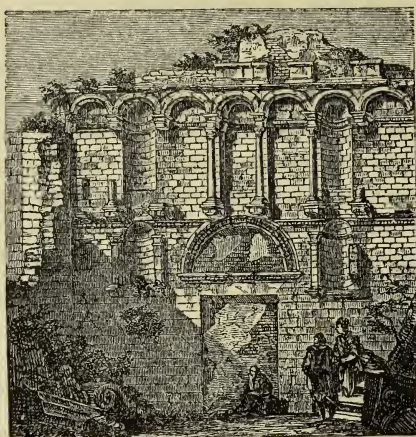



Fig. 356.

Più rare sono le porte a due passaggi (1). Tuttavia anche di queste abbiamo un esempio assai caratteristico in una delle più belle e antiche porte di Roma, la così detta *Porta Maggiore*, la cui struttura primitiva, tolte tutte le aggiunte e tutte le mutazioni architettoniche, che nel corso dei tempi hanno svisato questo grandioso monumento, è mostrata

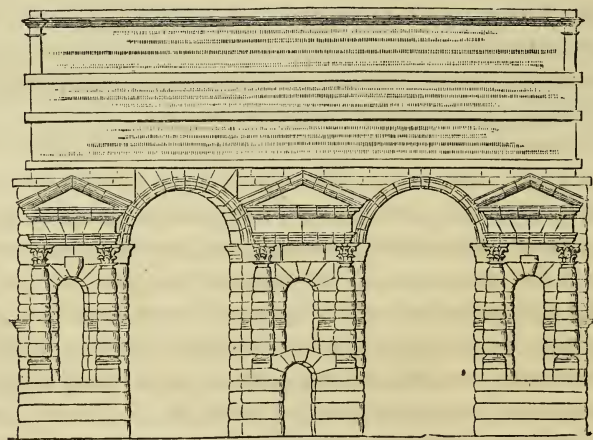



Fig. 357.

nel disegno della fig. 357. Questa porta era destinata a sodisfare a più esigenze, e di natura diversa; dimodochè la sua struttura è una delle

(1) Cfr. la porta di Messene (fig. 67), dove il passaggio, a quel che pare, era diviso in due parti da un pilastro.

più complicate, che s'incontrino in monumenti di questo genere. D'altra parte, i diversi problemi, che erano qùi imposti, sono stati sciolti in una maniera ad un temp così semplice e così bella, che quest'opera può essere riguardata come una delle migliori prove del senso pratico, ad un tempo, e del senso artistico dei Romani. Infatti a questa porta mettevan capo anzitutto due strade militari romane, la *via Labicana* e la *via Praenestina*, che in questo punto concorrono ad angolo acuto, e alle quali la porta stessa apre il passaggio per due alte arcate. Queste arcate sono contenute fra tre forti pilastri murati, che forman l'impostatura degli archi e sono, nella loro parte superiore, traforati da altre più piccole aperture arcate, e decorati ciascuno da due mezze colonne, coronate di relativa trabeazione e frontispizio. Il pilastro di mezzo ha, sotto la accennata, una seconda apertura coperta da un arco a tutto sesto, la quale ha servito e ancora serve come portello. E mentre così questo monumento benissimo sodisfa a un doppio scopo di comunicazione, compie un secondo doppio ufficio, in quanto le arcate sopportano due acquedotti sovrapposti. Immediatamente sopra gli archi trovasi un primo attico, che però non rinchiude alcun canale; ma sopra questo sono altri due attici, dei quali l'inferiore è un condotto per l' *aqua Claudia* e il superiore per la *Anio nova*. Tre grandi iscrizioni coprono la faccia esterna di questi tre attici. La prima dice, che l'imperatore Claudio ha fatto costruire l'acquedotto detto *aqua Claudia*, che conduce l'acqua a Roma, derivandola dalle fonti *Caeruleus* e *Curtius*, site alla 45ª pietra miliare da quella città; per la seconda sappiamo, che al medesimo imperante devesi l'acquedotto chiamato *Anio nova*, pel quale l'acqua arriva alla città da una distanza di 62 miglia romane; la terza iscrizione, infine, nomina gli imperatori Vespasiano e Tito quali restauratori della grandiosa opera di Claudio.

Più frequenti delle porte doppie sono quelle a tre passaggi; nel qual caso, quello di mezzo, come quello che doveva servire al transito dei veicoli e dei cavalcanti, era di solito più ampio e più alto dei due laterali destinati ai pedoni. Noi vediamo in modo bellissimo congiunti i due usi, della comunicazione e della difesa, in una porta che appartiene alle fortificazioni fatte edificare da Augusto ad Aosta, e della quale diamo in fig. 358 l'alzato e in fig. 359 la pianta. Per ciò che riguarda, in prima, la struttura delle mura, che sono in immediata continuità colla porta, è da osservare come queste mostrino una differenza non insignificante dal sistema che abbiamo fin qui imparato a conoscere, in quanto lo spazio interno tra le due fronti o cortecce del muro (delle quali la più bassa è la esteriore (fig. 359 *A*), e la più alta è l'interiore (*B*)) non è già riempito di terra, come a Pompei, ma è lasciato aperto, e, per mezzo di archi che mettono in comunicazione i due muri, trasfor-

mato in una fila di celle (*C*) coperte a vôlta, che s'aprono verso la città, e mostrano così una certa analogia coll'interne divisioni delle mura aureliane. Dal vano di queste doppie mura sporgono le due torri *DD*, tra le quali si trova la porta esterna (*F*). Questa ci offre appunto l'accennata divisione in portone e portelli laterali: sì l'uno che gli altri potevano esser chiusi da forti saracinesche. Dopo questa porta si trova uno spazio scoperto (*H*), una specie di vestibolo, chiamato *propugnaculum* da Vegezio, perchè molto opportuno ad assalire gli assedianti, che fossero per avventura penetrati, e che si trovavano a tiro delle armi dei difensori, appostati sulla piattaforma delle poco elevate torri. Al

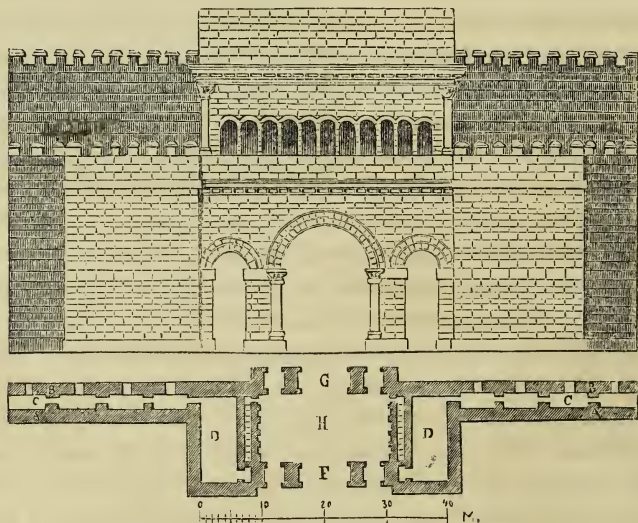



Fig. 358.

lato opposto di questo spazio trovasi la porta interna (*G*), le cui tre entrature si chiudevano con imposte ferrate. La decorazione architettonica di tutta la fabbrica è condotta con molta sobrietà, ma insieme con un certo severo e grave senso del bello, che fa di questo edificio di Augusto una tra le più belle opere di questo genere.

Una struttura simile, sebbene men validamente fortificata, ha una delle porte di Pompei, che è tra le più notevoli della città, e che dalla direzione della strada militare, che vi mette capo, è generalmente denominata porta ercolanense. Fig. 360 ne è la facciata esterna, secondo la restaurazione di Mazois. Difesa alla sinistra da uno sporto murale, s'apre questa porta con tre entrature, una principale di mezzo, o portone, e due portelli laterali pei pedoni: la stessa conformazione è alla fronte interiore. Lo stretto spazio che giace fra i due portoni, interiore ed este-

riore, è rimasto scoperto e formava così in certo modo un *propugnaculum* simile, sebbene più angusto, di quello che abbiamo potuto osservare alla porta di Aosta. I passaggi laterali invece erano coperti dalla vôlta per tutta la loro lunghezza, e comunicavano collo spazio scoperto centrale per mezzo di due arcate a ciascun lato, per le quali anche ricevevano la luce necessaria, che sarebbe altrimenti mancata, stante la angustia e la relativa profondità dei due corridoi stessi. I due portoni si chiudevano una volta con saracinesche, che però non pare fossero più usate quando la città fu distrutta; i portelli si chiudevano invece con imposte, come è indicato dai perni ancor conservati. L'intero edificio, fabbricato di pezzami di tufo e di calcina, era rivestito d'un intonaco di stucco, che negli avanzi, che ancora ne restano, attesta la gran cura usata nel lavorare e lisciare la superficie (1).

Fig. 360.

71. Passando ora, dopo le opere di difesa, come sono le mura, le torri e le porte, a trattare degli edifici di pubblica utilità, dobbiamo in pri-

---

(1) La profondità totale della porta è di metri 16,80; la larghezza totale è di metri 14; il portone principale è largo metri 4,70, e ciascuna porta laterale 1,30.

missimo luogo avvertire, che questo è il campo dove il senso pratico dei Romani si affermò nella maniera la più piena e completa. Ond'è che in questo genere di edifizi per l'appunto si appalesa una maggiore differenza dalle analoghe costruzioni greche, e appare una varietà di gran lunga maggiore così degli intenti a cui si mirava, come dei mezzi coi quali si poterono ottenere quegli intenti. Si potrebbe ben dire, che nessun'altra classe di edifici sia tanto acconcia a far chiaramente conoscere il carattere e le tendenze del popolo romano, quanto lo sono le opere di pubblica utilità, alle quali quel popolo pose mano.

Cominciamo dalle strade. I Romani, con quell'acume politico che è carattere così saliente di tutta la loro storia, ben riconobbero l'importanza delle strade nella vita dello Stato; e con una coerenza veramente grande e mirabile non perdettero mai di vista, in tutte le opere di questo genere, lo scopo politico. Ecco già un punto che decisamente li distingue dai Greci. Che se per una parte questa differenza ci può parere singolare, in quanto che, per ciò che riguarda il pubblico commercio e le pubbliche comunicazioni, i fini, a cui dovevan servire le opere stradali presso i Greci, erano pur gli stessi che presso i Romani; d'altra parte, se poniam mente ai moventi primi delle opere stesse, vediamo che questi non furono del tutto identici per l'uno come per l'altro popolo. Presso i Greci pare che il primo impulso alla regolare costruzione di grandi strade venisse quasi costantemente da un bisogno di natura tale, che, per quanto fosse intrecciato in molteplici modi colle esigenze della vita reale, aveva pur sempre un carattere spiccatamente ideale: la comunanza religiosa, le feste comuni che univano più Stati amici, imponevano a questi l'ufficio di provvedere a che fosse reso facile il viaggio delle sacre πομπαί e delle sacre *teorie.* Presso i Romani, invece, fino dal bel principio è la ragione politica quella che è movente a costruir grandi strade militari. La costruzione regolare, tecnica delle strade comincia coi primi ingrandimenti dello Stato romano oltre i suoi primitivi confini. Ogni nuova provincia conquistata doveva esser congiunta col cuore dello Stato, cioè colla città di Roma; e sebbene questo a poco a poco diventasse un mezzo per congiungere la capitale e le provincie, anche sotto il rapporto delle relazioni commerciali e della vita intellettuale, e per far affluire a Roma i ricchi prodotti delle provincie e inversamente per diffondere la luce dell'intelligenza da Roma sopra tutto quanto l'impero; tuttavia il primo e originario movente non fu, per fermo, che in rari casi un altro da quello di creare i mezzi, pei quali si potessero trasportare colla maggior possibile facilità le necessarie truppe nei paesi nuovamente conquistati, che è quanto dire ai nuovi punti di difesa della potenza romana. Per questo modo ebbe ori-

gine la prima grande strada regolare, la *via Appia*, e il prolungamento della medesima fino a Rimini, ossia la *via Flaminia*. Similmente la sottomissione dei Boj al Po condusse alla costruzione della *via Aemilia*; e alla conquista dei Galli e dei popoli germanici è dovuta la grandiosa rete di strade delle regioni alpine, renane e danubiane; a tale che nella storia delle strade militari romane si potrebbe facilmente seguire via via il graduato ingrandimento del romano impero. Tale è il largo concetto politico, che presiede presso i Romani alla costruzione delle strade; un concetto che in Grecia non poteva nè sorgere nè essere attuato, già per questa ragione, che i numerosi piccoli stati greci mantennero, pochi casi eccettuati, la loro individualità, e non mai, o solamente in qualche caso raro ed eccezionale, si fece sentire appo quelli il bisogno di un forte vincolo, che, congiungendo lontane regioni con una capitale comune, creasse una politica unità. Or dunque, come essenzialmente diversi erano i fini voluti nella costruzione delle strade, così puossi chiaramente riconoscere una diversità simile anche nella esecuzione di queste opere. Fu avvertito già prima, che le vie e le strade greche, anche là dove esse furono condotte secondo le regole dell'arte, s'adattavano di preferenza alla natura e alle condizioni del suolo, e non rifuggivano neppure dal far giri viziosi, dove a ciò invitassero o la comodità dei viaggiatori od anche semplicemente un'antica abitudine. Ben altrimenti presso i Romani. Con quella stessa sorprendente energia, che da quel popolo, politicamente educato e militarmente disciplinato, fu spiegata quasi in ogni parte della sua attività, i Romani, nella costruzione delle strade, questa sola cosa si proponevano: di costruirle secondo la linea la più diretta possibile, di congiungere i due punti estremi colla via più retta e breve tra le possibili. Il sereno e facile acconciarsi alle condizioni naturali del suolo non ha più luogo qui; e il Romano, anzichè s'adatti a ciò che vorrebbero le condizioni naturali del terreno, si sforza al contrario di vincerle e dominarle. Dove sorgon monti e s'oppongono alla sua via, egli li trafora; dove un avvallamento del suolo minaccia di far ostacolo alla piana continuazione della via, egli livella il terreno con argini e costruzioni in pietra; dove fondi di valle o torrenti impetuosi tagliano la presa direzione, egli getta un ponte con ardite arcate, che in molti casi destano oggi ancora lo stupore di noi posteri, benchè l'età moderna abbia di gran lunga avanzato i Romani nel ritrovamento e nell'uso di ogni genere di sussidi tecnici dell'architettura, segnatamente di quelli che la meccanica e le scienze naturali hanno fornito.

Tra i perforamenti di monti che si opponevano al corso delle strade, ci accontentiamo di recare come esempio la Grotta di Posilippo, presso

Napoli, per la quale passano oggi ancora giornalmente migliaia di persone. Ne diam la veduta prospettica nella fig. 361. Questa grotta attraversa un promontorio, che è tra Napoli e Baia; è lunga 2654 palmi napolitani, larga 24 palmi, ed ha un'altezza che varia nell'interno da 26 a 74 palmi. È scavata nel duro sasso; ma ai due sbocchi, che sono alti 94, e relativamente 98 palmi, è stata data maggior solidità per mezzo di archi.

Fig. 361.

Difficoltà d' altro genere opponeva un terreno paludoso; in questo caso dovevasi creare dapprima con gran dispendio un fondo sodo, e poi costruire la via, rilevata a guisa di un argine. Sono principalmente difficoltà di questa natura, quelle che si dovettero superare nel condurre la *via Appia* attraverso le paludi pontine. In altri luoghi invece poteva trattarsi d'un terreno, che fosse troppo scosceso e richiedesse perciò o, similmente, sostegni murati, oppure viadotti, pei quali la strada continuasse costeggiando altezze e pendii. Ciò avviene in quella parte della via Appia, che da Albano discende nella valle d'Ariccia, e che per un tratto non indifferente, al di sotto di Ariccia stessa, è sostenuta da un argine rivestito di un muro di regolari pietre squadrate. La fig. 362 ce ne fornisce una nozione; noi vediamo, che dall'una e dall'altra parte la strada è fornita di massicci parapetti e di rialti per sedere; mentre certe aperture arcate, nella sostruzione, sembrano destinate a dar uscita all'acqua montana.

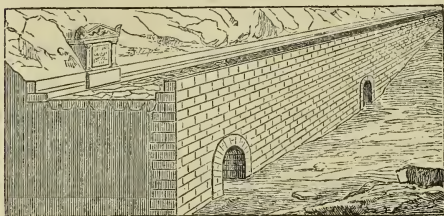



Fig. 362.

Intorno alla tecnica stradale, vale a dire intorno al modo di lastricar le strade, intorno ai provvedimenti per lo scolo dell'acqua, ecc., — come del resto intorno a tutti gli edifici profani degli antichi — ci offre informazioni estese e particolareggiate l'opera di Hirt: « *Die Lehre von den Gebäuden bei den Griechen und Römern* », la quale ha servito spesso di base anche a noi, per questa parte del nostro studio. Noi ci limitiamo ad osservare, che le vie o erano sparse di sabbia e ghiaia (*glarea viam sternere*), oppure erano lastricate di dura pietra. In quest'ultimo caso era uso di lastricare la via carreggiata, nel mezzo, con massi poligoni di pietra dura, per lo più di basalto, in modo da formare una superficie possibilmente liscia

(*silice sternere viam*), come vedesi in quella parte della via Appia, che è riprodotta nella fig. 363. Se c'erano marciapiedi rilevati, pei pedoni, usavano lastricarli con tufo, che si trova facilmente ed è meno duro (*lapide sternere*). Di solito il lastricato era alquanto rilevato nel mezzo, per facilitare lo scolo dell'acqua, alla quale davan poi uscita certi condotti o doccie simili a quelle che abbiamo trovate sugli spaldi delle mura (confr. fig. 353). Assai evidente appare questa disposizione in quella porzione della via Appia, che è qui rappresentata nelle fig. 364 e 365, dove, sotto la strada, vedesi un passaggio arcato, o per dare sfogo a un corso d'acqua, o per iscopo di comunicazione. La fig. 364 è l'alzata, e la fig. 365 è lo spaccato ; quest'ultimo fornisce una nozione della struttura della strada, e fa vedere la schiena arcuata della via da vetture, larga circa 18 piedi, e i soliti parapetti di pietra entro i quali questa si trova chiusa.

Fig. 363.

Similmente costrutte erano le strade di Pompei, sotto le quali spesso correvan canali per lo scolo delle acque: avevano per lo più, dalle parti, marciapiedi rilevati, che a certi intervalli eran difesi con paracarri dai veicoli che passavano sulla via di mezzo; per passare da un marciapiede all'altro, attraverso la via da vetture ch'era piuttosto affondata, servivano certe pietre, messe come salita, e simili a quelle pietre ch'eran disposte lungo le grandi strade militari, per facilitare ai cavalieri il montare a cavallo. A segnar le distanze servivano le pietre miliari (*milliaria*), collocate di mille in mille passi, che portavano l'indicazione della lontananza dai luoghi principali, e non di rado anche eran fornite di sedili per passeggieri stanchi. D'altri ornamenti delle strade si farà cenno nei §§ 77—79.

Fig. 364.

Fig. 365.

72. I passaggi arcati, dei quali s'è discorso nel precedente paragrafo, a proposito delle strade, ci conducono per via naturale a parlare dei ponti, nella costruzione dei quali i Romani si sono ancora maggiormente scostati dai Greci. Il sistema della vôlta li poneva in grado di gettar ponti anche sulle più larghe correnti; e l'ardimento, di cui fecero prova in siffatte opere, colloca alcune di queste tra i più grandiosi e meravigliosi monumenti dell'antichità. Possiamo collegare qui il nostro studio colle precedenti considerazioni sulle strade come tali, os-

servando, che anche in certi casi, in cui non si trattava di superar con arcate grandi fiumi, poteva, per la natura del terreno, essere opportuno un sistema di costruzione a guisa di ponte. La via p. es. che da Roma conduce a Gabii, passa, alla nona antica pietra miliare, sopra un largo fondo avvallato, nel quale non si raccoglie che un filo d'acqua, e solamente nella stagione piovosa; eppure la strada sorpassa la valle con un viadotto di sette arcate, sia che non si volesse rompere la continuità del terreno attraversato, sia che motivi tecnici suggerissero di preferenza un viadotto a ponte, anzichè ad argine. Questo viadotto, lungo 285 piedi, è tutto fabbricato di quadroni di peperino e di tufo rosso; e appunto la poca durezza del materiale par che abbia consigliato di far piuttosto grossi i pilastri, e piuttosto piccole invece le distanze tra i pilastri, e per conseguenza le corde degli archi. Dalla struttura semplice e solida di questo ponte, che oggi ancora è usato, e noto sotto il nome di *ponte di nona*, Hirt inferisce che esso possa esser tanto antico quanto il tempo di Caio Gracco, il quale durante il suo tribunato (124—121 A. C.) compiè molte opere stradali, e del quale Plutarco (*C. Gracchus*, c. III) espressamente dice, come in quell'opere avesse di mira non solamente l'utilità, ma ancora una certa grazia e bellezza (χάριν καὶ κάλλος).

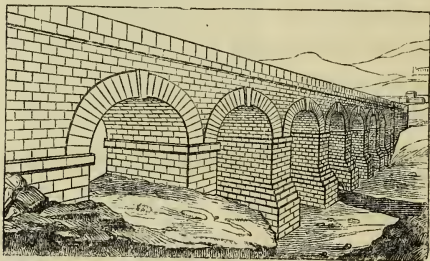



Fig. 366.

Quando poi si trattava realmente di congiungere le opposte rive di un fiume, il ponte acquistava naturalmente una più alta importanza. Pare anche che a siffatte congiunzioni, come a quelle ch'eran tra i più importanti aiuti di ogni commercio e di ogni comunicazione, si ascrivesse, fino dalla prima origine, un carattere religioso. Nella più antica storia della città di Roma, i cui destini si potevan dire essenzialmente collegati col corso del Tevere e colla possibilità del passarlo con ponti, pare che alla costruzione di questi si desse un così alto significato religioso, che la cura ne fosse affidata a un collegio di sacerdoti, al collegio dei *pontifices* (fabbricatori di ponti), dai quali ebbe perfino origine, più tardi, il supremo collegio sacerdotale; nel seguito, anzi, il capo supremo della religione e del culto supremo dello stato conservò sempre il nome di *pontifex maximus*, un nome che dura tuttavia come designazione ufficiale del capo supremo della cristianità cattolica.

Se noi abbiamo detto poco prima, che la costruzione romana dei ponti deve essenzialmente il suo perfezionamento al principio della vôlta, ciò non va inteso nel senso, che proprio tutti i ponti doves-

sero essere arcati. Imperocchè, anche fatta astrazione dai ponti di barche, che non possono pretendere ad alcun valore monumentale, si citano anche ponti stabili di legno, qual era p. es. il più antico ponte in Roma (*pons sublicius*), e quello che Cesare gettò sul Reno; in altri casi erano combinati insieme i due sistemi di costruzione, la costruzione in pietra e la costruzione in legno, come p. es. nel magnifico ponte che Traiano gettò sul Danubio. Questo posava sopra venti poderosi pilastri di pietra, distanti 170 piedi l'uno dall'altro; a una notevole altezza questi pilastri erano coperti da arcate di legno, costrutte in maniera analoga al sistema della vôlta. La colonna Traiana porta una veduta di questo ponte.

L'ultimo perfezionamento dell'architettura dei ponti avvenne però in ponti interamente fatti di pietra e ad arcate. Questo modo di costruzione, mentre ha il vantaggio di una grandissima solidità, offre in pari tempo il mezzo di superare aperture piuttosto considerevoli, senza che d'altra parte (per l'altezza degli archi) sia impedito di sotto il passaggio dei veicoli su acqua. Senza entrar qui nei particolari della costruzione, ci contenteremo di citare alcuni esempi tra i ponti più degni di nota, distinguendoli secondo il numero degli archi principali. Un ponte presso Volci passa con un solo arco sopra il fiume Fiora; come vedesi dalla fig. 367, all'arco principale s'aggiungono due altri minori archi, così detti archi di terra. Quando tratteremo degli acquedotti (§ 74), dovremo tornare a parlar di questo ponte, che serve anche per un acquedotto.

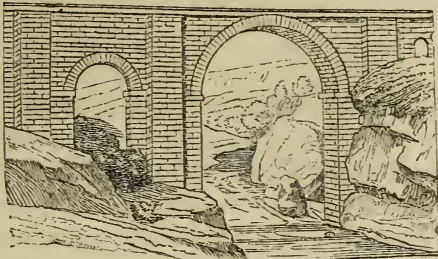



Fig. 367.

Il ponte della fig. 368, detto il *ponte dei quattro capi* (a cagione delle due colonne-*ermai* di Giano quadrifronte, che si trovano al parapetto, vicino alle teste di ponte) esiste ancora in Roma, ed ha due archi principali; dalle iscrizioni, che vi sono affisse, sappiamo ch'esso fu costruito nel 62 A. C. da L. Fabricio, ch'era in quell'anno *curator viarum*; e che nell'anno 21 A. C. esso fu esaminato dai consoli Q. Lepido e M. Lollio, i quali confermarono la sua solidità. Serve a congiungere la città coll'isola del Tevere, e consiste di due archi, che si spiccano da un pilastro, eretto sopra forti fondamenti nel mezzo del fiume, e che vanno a raggiungere colle loro curve, belle e slanciate, l'una e l'altra riva. Superiormente alla base del pilastro (il quale con un angolo fa punta contro la corrente), il corpo del muro tra i due archi è traforato con un terzo arco più stretto, il quale, senza nuocere menomamente alla solidità del ponte,

gli dà un carattere di maggior leggerezza. Anche due altri piccoli archi laterali sono aggiunti al ponte; ma non hanno altro scopo, che di accrescerne la solidità, e sono otturati con terra.

Tra le opere più perfette dell'architettura dei ponti, presso i Romani, è da ricordare infine il grandioso *Pons Aelius*, che l'imperatore Adriano

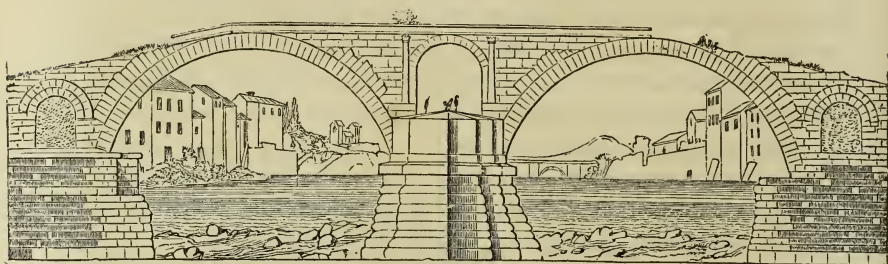



Fig. 368.

gettò sul Tevere, per creare un accesso al suo monumento sepolcrale da lui eretto sulla destra riva del fiume. Del monumento stesso parleremo distesamente nel § 78. Quanto al ponte, esso passava sopra il vero letto del fiume con tre archi semicircolari, ai quali si aggiungevano, tanto a destra che a sinistra, altre due più piccole arcate, così che il ponte avea in tutto 7 archi. È tuttavia ben conservato, ed è noto, sotto il nome di *ponte S. Angelo*, come il più bello dei ponti romani. In conseguenza di lavori posteriori, pei quali furono ampliate le costruzioni della riva, un arco fu otturato e coperto dal parapetto della riva. La fig. 369 è l'alzata

Fig. 369.

di questo edificio nel suo essere primitivo; la fig. 370 è la veduta prospettica dello stesso nel suo stato attuale, presa ad acque basse, epperò ben adatta a dare un concetto della gran mole delle fondamenta, e della struttura dei pilastri (cfr. anche fig. 411).

73. Se gli edifici fin qui studiati meritano la nostra altissima considerazione ed ammirazione, così per la grandiosità delle dimensioni, come per l'ardimento dei principii tecnici, in forza dei quali furono costruiti, in grado ancor maggiore appaiono ragguardevoli ed ammirabili quelle opere, ch'erano intese o a infrenare la potenza del mare colla creazione

di porti sicuri, oppure a derivare e a condurre in un luogo voluto grandi masse d'acqua. « Anche presso i Greci e i Romani » dice Hirt (*Lehre von den Gebäuden*, p. 367), dopo aver fatto cenno delle opere idrauliche degli Egizi e dei Babilonesi « le costruzioni di porti, di emissari e di acquedotti

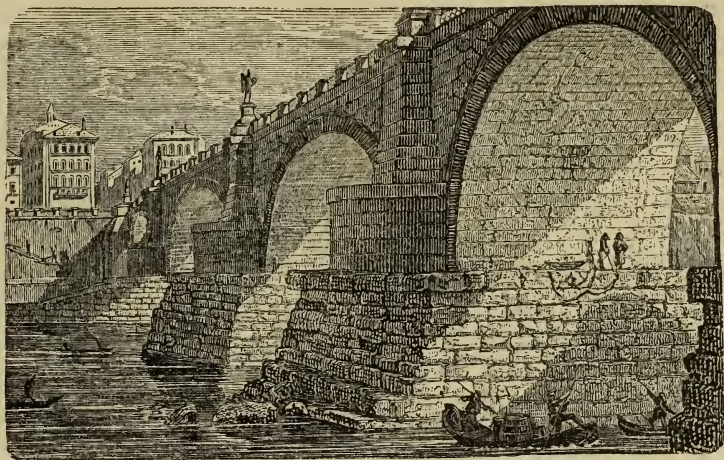



Fig. 370.

sono imprese di tale estensione e di tale grandezza, che difficilmente alcun edificio d'altra natura può venire in confronto, quando si consideri l'immensità dei tesori prodigati per quelle opere. Perfino la enorme spesa, che la casa *aurea* di Nerone deve aver costato, scompare in paragone del porto di Ostia, dell'emissario del lago Fucino, dei due grandi acquedotti chiamati *aqua Claudia* e *Anio nova:* tutte opere di Claudio. A buon diritto sono da chiamarsi insuperabili gli antichi in ogni genere di opere d'architettura; ma nelle opere idrauliche par che abbian superato se stessi ». Quanto ai porti, ne abbiamo già imparati a conoscere presso i Greci (cfr. § 20), e taluni anche di una grande estensione. Ma se con queste o simili opere noi confrontiamo ciò che in questo rispetto hanno prodotto i Romani, subito si appalesa una differenza tra gli uni e gli altri, simile a quella che abbiamo sopra (§ 71) avvertito a proposito delle strade. Qui come là scorgesi appo i Greci un costante accomodarsi alle condizioni del suolo; le quali essi accettavano, e alle quali essi cercavano di adattare, per quanto era possibile, i propri lavori; i Romani all'incontro, pur tenendo conto, com'è naturale, delle condizioni favorevoli, che questa o quella località potesse offrire, procedevano però con maggiore indipendenza, sfidavano più risolutamente la natura stessa, e ciò, che la natura negava, creavano colla potente forza della volontà.

Così, se in Grecia, a cagion d'esempio e restando nell'argomento della costruzione dei porti, s'accontentavano nella maggior parte dei casi di utilizzare i seni e i promontori naturali (di cui è per altro vero, che le coste greche sono di gran lunga più ricche che non quelle dell'Italia), di ampliarli e ripararli con argini e gittate; i Romani non indietreggiavano dinanzi all'impresa di costruir porti anche là, dove la costa non offriva alcuna natural base d'operazione. Se mancavano promontori e seni, si fondavano argini e moli, e si spingevan tanto avanti nel mare, finchè si ottenesse un sicuro riparo per le navi. Che più? s'arrivò perfino a creare isole artificiali nel mare, allo scopo di render sicuro contro il furore dei flutti l'ingresso in un porto, pure artificialmente costruito. La cosa è affermata specialmente riguardo al porto, che l'imperatore Traiano fece costruire a Centumcellae (l'odierna Civitavecchia); e intorno ai progressi di quest'opera ci dà alcune notizie Plinio il giovane (6, 31), il quale scriveva quando ancora non eran finiti i lavori. Secondo queste notizie, dunque, mentre si venivano costruendo i due gran moli prominenti nel mare (dei quali il sinistro era già compiuto), si dava opera a far sorgere davanti ai medesimi un'isola artificiale. Enormi massi di pietra erano trasportati sopra chiatte al luogo opportuno, e là precipitati nel mare. Così si era formato a poco a poco un saldissimo immoto vallo di pietra sotto la superficie del mare, e quando Plinio scriveva, la scogliera si era già di tanto alzata da emergere dall'acqua, così che le onde andavano contr'essa a frangersi: un'impresa nella quale non è meno da ammirare l'ardimento, con cui son padroneggiate le forze della natura, di quello che il ben calcolato riguardo alla pratica utilità. La fig. 371 è la restaurazione della pianta di questo porto, secondo Canina.

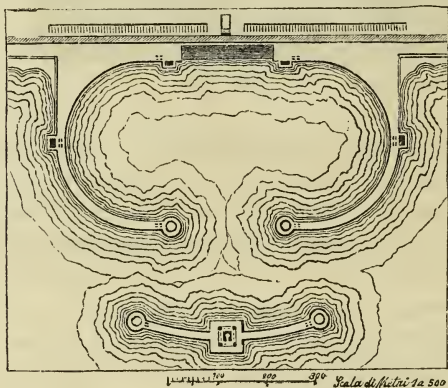



Fig. 371.

Ma un'opera simile, sebbene con procedimenti diversi, era già prima stata tentata. Il porto di Ostia, costruito da Anco Marzio alla foce del Tevere, era già ostruito dalla rena verso gli ultimi anni della repubblica; essendosi quindi intrapresa una completa ricostruzione del medesimo, si racconta che insieme si desse mano a gettare una siffatta isola di riparo. Questa giaceva, parimenti come difesa e come frangente,

davanti alla bocca del porto, il quale con grandi moli sporgeva molto avanti nel mare; la scogliera portava anche una lanterna, che dicono non temesse, per la sua grandezza, il confronto col celebre faro del porto d'Alessandria. Per creare quell'isola, non solamente furono gettati rozzi massi di pietra nel mare; ma l'imperatore Claudio, il quale sembra dedicasse una cura speciale a opere di questa natura, fece perfino erigere sopra una nave di grandezza colossale (era la stessa nave sulla quale Caligola aveva fatto trasportare in Italia l'obelisco vaticano, ed era ri-

Fig. 372.

guardata dai Romani come il più gran naviglio che mai avesse solcato le onde del mare) tre pilastri di calce e cemento di terra pozzolana, e questi, mandati a picco insieme colla nave nel punto fissato, costituirono il durissimo nocciolo dell'isola, in quanto che la terra pozzolana, pel contatto coll'acqua, acquistava una solidità indistruttibile. Del resto, però, questo porto (per la costruzione del quale dicesi che occasione e movente fosse stata una carestia, cagionata da insufficiente importazione di cereali) differiva essenzialmente dal porto traiano di Centumcellae. Esso era formato, oltre che dell'or descritto porto esterno, opera dell'imperatore

Claudio, anche d'un grandioso bacino, che più tardi fu scavato nella terra ferma per ordine di Traiano, e nel quale poi si fecero irrompere le onde del mare. Così si creò una terra sul mare, e sulla terra un lago, il quale era cinto di forti mura di pietre squadrate, e comunicava tanto col porto esterno, per mezzo di canali appositamente scavati, come anche direttamente col mare, per mezzo del Tevere incanalato e arginato. Una restaurazione fatta da Canina, sulla base degli avanzi conservati in luogo, è qui riprodotta nella fig. 372 (scala = 1000 metri). Dobbiamo qui osservare, che le rovine del porto claudiano, per effetto delle alluvioni del mare, si trovano attualmente scostate d'un miglio dalla spiaggia. La figura ci fa anche vedere, come il bacino interno, in forma d'esagono, sia circondato di tutti gli edifici necessari come magazzini del grano e d'altri articoli di commercio. Che così fosse infatti, è provato dalla medaglia qui riprodotta nella fig. 373, che fu coniata sotto il quinto consolato dell'imperatore Traiano (103 dell'êra volgare), ed offre una chiara vista del porto interno di Traiano, circondato di fabbricati. Intorno a questi magazzini, quali necessariamente non potevan mancare in porti, nei quali fosse gran movimento commerciale, ci può forse dar qualche lume un edificio, di cui Piranesi ha scoperto gli avanzi in Roma, all'*Emporium*, sulla riva sinistra del Tevere, e che, come appare dalla sezione qui data nella fig. 374, seguendo la conformazione del suolo, s'andava alzando a gradinata dal fiume verso la città. Tetti a vôlta servivan di riparo per le merci ivi accumulate, e arcate di svelta forma aperte nel muro esterno davan comunicazione col di fuori.

Fig. 373.

Fig. 374.

Noi crediamo di non poter meglio conchiudere questi nostri cenni intorno al porto romano (lasciando da parte ulteriori considerazioni intorno ai procedimenti tecnici usati nella costruzione), che coll'offrire la pittoresca veduta d'un porto, riprodotta nella fig. 375. Questa veduta ci è conservata in una pittura di Pompei, e ci concede uno sguardo sulle diverse disposizioni, e sui diversi fabbricati, che un porto richiedeva. Mura coronate di torri lo cingono e lo difendono; lo circondano fabbricati ad uso di magazzini, e un ponte lo congiunge colla terra ferma. Anche l'allettamento della decorazione architettonica non manca; imperocchè, sopra un'isola attigua ad uno dei moli, vediamo sorgere templi e case ornate di colonne, gli uni e le altre sopra terrazzi artificiali, ai

quali conducono gradinate, e le seconde, per giunta, pittorescamente circondate di gruppi d'alberi. Ma ciò che più è notevole e importante per la conoscenza del porto romano, è quel molo, che alla destra del quadro vediamo sporgere nel mare, siccome quello che colle sue arcate

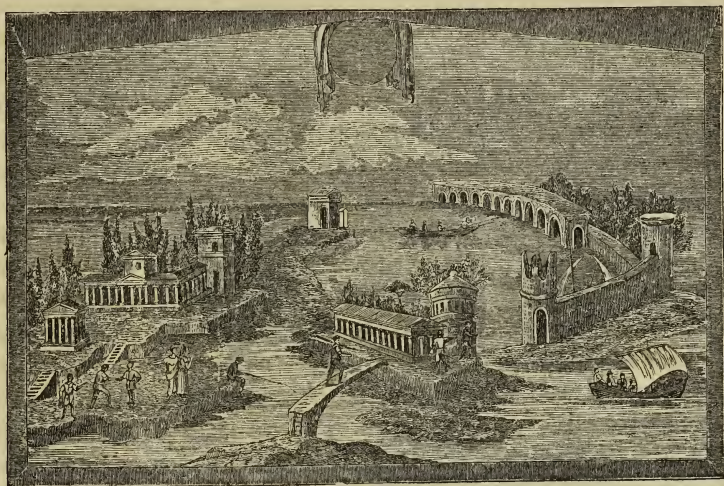



Fig. 375.

profonde (destinate o a ricetto dei fondacci portati dall'acqua o a luogo di riparo per le navi di minor grandezza) attesta l'esteso e grande uso della costruzione a vôlta.

74. Dopo le opere destinate a ottenere sul mare stesso un asilo sicuro e ospitale, devono attirare la nostra attenzione quegli altri lavori, che, dominando le acque mediterranee, hanno da servire all'utile e alla prosperità degli uomini, e che, sebbene non offrano ai nostri sguardi quell'aspetto imponente, che ci colpisce nelle costruzioni dei porti, tuttavia non richiedevano minore intelligenza o minor forza o minor copia di mezzi; come non meno benefica era la loro efficacia pel pubblico vantaggio. Vogliam parlare in primo luogo di quelle opere, che avevano per iscopo di togliere la soverchia umidità di certi terreni, e di trasformare così interi territori malsani e infecondi in regioni sane ad abitarsi e propizie alla coltivazione. Quali miracoli siensi compiuti in questo rispetto, ce lo dicono le paludi Pontine, trasformate in terreno colto, le basse regioni del Po, ed altre simili, dove, per mezzo di canali, di fosse e d'emissari d'ogni specie, fu cambiato un terreno umido e paludoso in ubertose campagne. Un'opera simile, anzi sotto un certo aspetto

anche più complicata, ce l'offre la stessa città di Roma. Sita sopra un terreno ineguale, formata di diverse colline e attraversata da un fiume, la città, o almeno le parti più basse della medesima, devono necessariamente soffrire dall'accumularsi delle acque e dal conseguente impaludamento nocivo alla salute. Perchè qui potesse formarsi un abitato salubre per una gran popolazione, era anzitutto indispensabile di porre un rimedio a quel male. E la cosa si ottenne mediante un sistema di canali sotterranei, che impongono la più alta meraviglia, sia che tu consideri l'arte, con cui ne fu calcolato il piano, sia che tu ponga mente alla grandiosità dei mezzi, alla massa enorme dei materiali, che si dovettero mettere in movimento: un sistema che ancora oggi, dopo il corso di circa trenta secoli, serve meravigliosamente all'indicato e sommamente benefico scopo. Il concetto fondamentale dell'opera è stato quello, di condurre attraverso le bassure paludose una rete di canali, i quali andando a riunirsi a poco a poco, con opportune comunicazioni, fanno confluire la raccolta massa delle acque, a cui s'aggiungevano le immondezze della città, in un comune canale principale, che infine trasportava tutto nel fiume. Questo canale principale, noto sotto il nome di *Cloaca maxima*, era destinato a condurre nel Tevere le acque, che dalle fonti dei colli Capitolino e Palatino si raccoglievano nel *Velabrum*; e la fig. 376 rappresenta appunto lo sbocco del canale nel fiume. Il canale stesso sussiste ancora per una lunghezza di quasi 1000 metri e ancora serve al suo scopo originario. Una vôlta a mezza botte, di massicci quadroni di tufo, interrotta di 10 in 10 piedi da un arco di travertino, copre il canale largo circa 20 piedi; l'altezza era di 12 piedi; ma il continuo accumularsi del limo e delle macerie hanno, malgrado ripetute espurgazioni, ridotta attualmente l'altezza fra i 6 e i 7 piedi. Il cominciamento della costruzione delle cloache, e della cloaca massima in ispecie, è concordemente ascritto agli ultimi tre re; più tardi però, a diversi tempi, furon fatti ampliamenti, resi necessari dal continuo ingrandimento della città. Inoltre, avvenendo facilmente che i canali fossero ostrutti, bisognava procedere di frequente a espurghi e ad opere complementari e di riadattamento; alcune di queste opere son menzionate dagli scrittori come costosissime. Uno degli ultimi ampliamenti è detto opera di M. Agrippa, l'amico dell'imperatore Augusto.

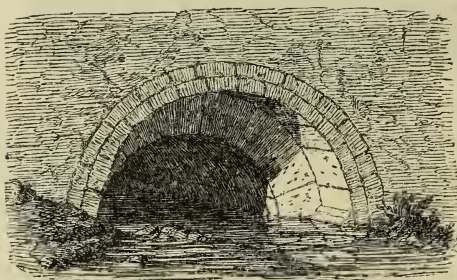



Fig. 376.

Pare che egli abbia fatto fabbricare sotto il campo di Marte un nuovo sistema di canali, uno dei quali scorre oggi ancora sotto il pavimento del Panteon.

Di non minore importanza sono le intraprese, che mirano a derivare da laghi la soverchia copia d'acqua, sia per togliere il pericolo di devastatrici innondazioni, sia per guadagnar nuovo terreno all'agricoltura. Anche di imprese siffatte è già discorso nei tempi più antichi. Si otteneva il proposto intento per mezzo di *emissaria*, che, coperti o scoperti, conducevan l'acqua sopra un terreno posto a un livello più basso. La difficoltà massima stava naturalmente nel condurre i canali o emissari sotto terra, e non di rado anche attraverso la dura pietra del grosso della montagna. Questa difficoltà dovette essere superata già nella derivazione del lago Albano, la quale T. Livio (V, 15 segg.) mette in correlazione colla conquista di Veji per fatto di M. Furio Camillo (396 a. C.); l'emissario esiste tuttora e serve al medesimo fine. Il lago è in posizione elevata, e riempie l'antico cratere del vulcano Albano; per ovviare ai pericoli che nascevano dai periodici rigonfiamenti e straripamenti del lago, si fece derivar l'acqua mediante una galleria lunga parecchie migliaia di piedi e scavata nel sasso, e, conforme alla prescrizione dell'oracolo di Delfo, non fu condotta immediatamente al mare, ma distribuita sulle campagne circostanti, che ne sono adacquate e fertilizzate. — In simil guisa fu utilizzato l'emissario del lago Velino, nel paese dei Sabini, che ha fatto del territorio intorno a Reate una delle più fertili e fiorenti campagne. Questo però è un canale scoperto, e fu costruito dopo la conquista di quella regione compiuta per opera di M. Curio Dentato (290 a. C.). Anche quest'opera è ancora superstite, ed è di grande utilità per la coltura del suolo; tanto più dopo migliorie e perfezionamenti eseguiti in tempi diversi, per cui si potè rimediare a danni e inconvenienti che in origine non andavano disgiunti da quell'opera.

Ma la più grande impresa di questo genere fu la derivazione del *lacus Fucinus*, nel paese dei Marsi, desiderata fin da tempi antichi dagli abitatori, a cagione dei pericolosi straripamenti del lago, voluta da Giulio Cesare, ma non eseguita che dall'imperatore Claudio. Qui si trattava non solamente di porre un rimedio agli accennati straripamenti, ma di prosciugare ancora l'intero bacino del lago e guadagnarlo all'agricoltura; e questo intento fu ottenuto, secondo le notizie degli antichi scrittori, mediante una galleria lunga 3000 passi, alta 19 piedi e larga 9, che fu condotta attraverso il vivo sasso del monte, dal lago fino al fiume Liri, oggi Garigliano, che presso *Minturnae* getta le sue acque nel Mediterraneo. La sezione, che qui diamo nella fig. 377, mostra la galleria (*a c*) in tutta la sua lunghezza, mentre la linea *a b* segna

l'orizzonte e indica così la forte pendenza del canale. Le linee verticali e oblique indicano pozzi e gallerie, che dalla superficie del suolo vanno fino al canale; dovevan servire, i primi all'estrazione dei mate-

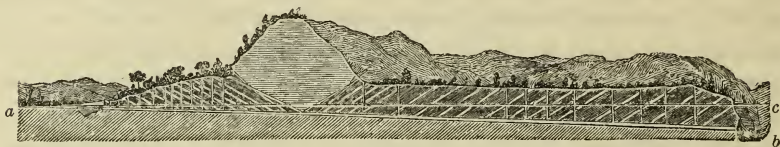



Fig. 377.

riali scavati, le ultime alla comunicazione dei lavoranti tra di loro; dei quali dicesi che trenta mila fossero per lo spazio di undici anni impiegati in quel lavoro.

Dopo aver trattato di quelle opere, che sono intese alla diversione di acque superflue o dannose, parleremo di quelle altre, che, inversamente, servivano a procurare e condurre l'acqua necessaria agli usi degli uomini; vogliam dire degli acquedotti (*aquaeductus*), che per la difficoltà dei lavori, come per le ingenti forze richieste alla loro costruzione, sostengono il paragone cogli emissari ultimamente studiati; mentre piuttosto li superano nel rispetto della squisita tecnica dell'impianto, e della necessaria continua cura e sorveglianza che richiedono.

Trovata una sorgente acconcia, sita in posizione elevata, prima cura era quella di raccoglier l'acqua e tenerla al riparo da ogni nociva influenza. Di qui sorse la casa della fonte, del qual genere di edifici abbiamo già addotto un interessante esempio greco (v. s. fig. 90 e 91); e non mancano neppure in Italia esempi che risalgono a tempi molto antichi. Un di questi è la casa fontana, che fu scoperta a Tuscolo e che più volte fu fatta conoscere al pubblico, fra gli altri da Canina, nella sua descrizione di Tuscolo. È uno spazio oblungo, diviso in più scompartimenti, destinati a raccoglervi l'acqua; il tetto è formato mediante il successivo sporgere e avvicinarsi dei piani di pietre ; un procedimento che abbiamo già visto presso i Greci del tempo più antico, e che presso i Romani cedette più tardi il luogo al sistema della vôlta, singolarmente appropriato per siffatti intenti. La maniera di condurre l'acqua da questo primo serbatoio alle diverse città era condizionata al materiale disponibile e alla natura del terreno. Il condotto poteva essere sotterraneo, e quindi per mezzo di canne (*tubi, fistulae*), oppure di canali. Per le canne di condotti d'acqua erano specialmente in uso il piombo e l'argilla cotta; e in molte ruine di città si son trovate di queste canne, talvolta anche improntate dell'arma della città. I canali invece erano, a somi-

glianza degli emissari, o scavati nel sasso, se il terreno era roccioso, o scavati e murati, dove il suolo era di terra molle. Sia nell'un caso come nell'altro, si aveva cura che, a certi intervalli, pozzi o aperture d'altro genere conducessero aria al canale, e giovassero così a mantenere la freschezza e la purezza dell'acqua. Aperture di simil fatta solevansi praticare anche là, dove, per la speciale natura del terreno, era inevitabile un improvviso abbassamento del canale (che solevasi chiamare *venter*). Dove, cioè, esisteva una simile affondatura, o ventre del canale, si apriva un pozzo fino alla superficie del suolo, od anche più in su (nel qual caso il pozzo usciva fuori dalla terra a guisa di fumaiuolo); per questo pozzo l'acqua poteva risalire fino al suo livello originario, e guadagnar così, oltre alla freschezza, nuova forza di caduta. Le spese di questi acquedotti erano a carico dell'erario della città, in quanto i medesimi servissero a bisogni pubblici; mentre l'uso privato, per possessori di case, di fondi, di officine, era sottoposto a una tassa.

Quando invece si dovevan costruire i canali sopra la superficie del suolo, il metodo più naturale era di farli sostenere da muri, come n'è un esempio il canale riprodotto nella fig. 378. Questi canali si fabbricavano, del resto, o con pietre di fabbrica o con mattoni; e nel primo caso eran coperti, come si vede nell'illustrazione, con lastre orizzontali; nel secondo caso a vôlta: in tutti e due i casi poi le pareti interne erano rivestite d'un intonaco impenetrabile all'acqua, consistente di calce e di minutissimi frammenti di mattone, in luogo della solita sabbia; questo rivestimento era usato anche pei canali scavati nel sasso.

Fig. 378.

Siccome però un muro non interrotto, che attraversasse la campagna, sarebbe stato di grave ostacolo alle comunicazioni, così, anche in questo caso, si fu dalla necessità stessa condotti all'applicazione dell'arco, che è il fondamento di quasi tutti i progressi più importanti dell'architettura romana. Mercè l'arco e la vôlta, il muro potè essere risolto in una fila di pilastri, sufficientemente distanti l'uno dall'altro, perchè, senza danno della solidità, fosse aperto un libero spazio alle comunicazioni, e ancora, dove il bisogno ciò richiedesse, fosse concesso libero corso a torrenti, anche di qualche larghezza. Adduciamo in prova il già citato (fig. 367) viadotto sulla valle del fiume Fiora, presso Volci, dove le arcate sostengono non solamente la strada, ma anche un acquedotto.

E non meno merita d'esser qui nuovamente ricordato il già citato (fig. 357) monumento della *porta maggiore* a Roma, siccome quello che faceva anche parte di due dei più celebri acquedotti di Roma. Abbiamo già sopra, alla p. 383, accennato, in qual maniera su per l'arco della

porta fossero condotte alla città, in due distinti canali, l'*aqua Claudia* e la *Anio nova*. L'uno e l'altro condotto furono cominciati nell'anno 38 a. C. da Caligola, e condotti a termine 14 anni dopo da Claudio. Il primo, che per la bontà dell'acqua non temeva il confronto della famosa *aqua Marcia* (1), cominciava in vicinanza della 35ma pietra miliare della *via Sublacensis*, nelle montagne sabine, e attingeva le sue acque da due sorgenti assai copiose, ricevendo inoltre anche una parte dell'*aqua Marcia*. Per effetto dei molti giri viziosi, imposti dalle accidentalità del terreno, l'intero acquedotto aveva una lunghezza di 45 miglia, dei quali 35 per canali sotterranei e 10 per canali apparenti. L'*Anio nova* derivava, come dice il nome, dal fiume Anio, e dicevasi *nova* per contrapposto a un condotto più antico (*Anio vetus*). Cominciava alla 62ma pietra miliare della medesima *via Sublacensis*, e non riceveva l'acqua immediatamente dal fiume, ma solamente dopo che questa era passata in un gran bacino, per la necessaria decantazione e purificazione. Alla 38ma pietra miliare riceveva anche l'acqua, ancor più chiara, d'un'altra fonte, del *rivus Herculaneus*. L'intero acquedotto è lungo 62 miglia romane, ed è in parte sotterraneo, in parte apparente. A sei miglia circa dalla città i due acquedotti, *Aqua Claudia* ed *Anio nova*, si riuniscono e arrivano al loro scopo sopra un comune ordine di archi, il quale s'innalza in alcuni punti ad un'altezza di 109 piedi; così che l'acquedotto *Anio nova*, scorrente sopra l'*aqua Claudia*, era riguardato come il più alto degli acquedotti della città di Roma.

Quanto all'altezza e all'ardimento di queste opere, abbiamo appunto ora detto, che i due condotti riuniti di Claudio toccano in qualche luogo un'altezza di fin 109 piedi. Ancor più notevoli però, in questo rispetto, sono alcuni altri acquedotti, dei quali noi non vogliamo ricordare che due, appartenenti alle provincie. In vicinanza dell'antica Nemausus (Nismes), nella Gallia meridionale, dove già abbiamo trovato anche un bel tempio, esiste un acquedotto, che passa sopra una valle. Quell'opera magnifica, che oggi ancora è ben conservata, e di cui la parte più alta è nota col nome di « *Pont du Gard* », s'innalza, per due piani, ai quali si aggiunge ancora una serie di arcate minori, a un'altezza di quasi 150 piedi. Le arcate sono assai sfiancate e danno impressione di grande leggerezza e ardimento. Simile è la conformazione degli acquedotti di Segovia e di Tarragona, nella Spagna. Il primo, lungo 2400 piedi, consiste di una serie di arcate. Là dov'è più profonda la valle, ch'esso attraversa, le arcate s'elevano in due piani sino a un'altezza di

---

(1) In seguito alla restaurazione avvenuta per opera di Pio IX fu ribattezzata il 21 giugno 1870 col nome di *aqua Pia*.

100 piedi castigliani, e offrono pure, congiunto con una grande solidità, l'aspetto di una straordinaria leggerezza. L'opera è così mirabilmente costruita, che potè conservarsi in ottimo essere fino ai nostri giorni (1). L'acquedotto di Tarragona è lungo 876 piedi e alto 83.

Tanto basti intorno all'architettura degli acquedotti propriamente detti. Affinchè però questi potessero rispondere completamente al loro scopo, erano necessari altri provvedimenti, diretti sia a render l'acqua potabile, sia a conservarla tale, sia infine a regolarne la distribuzione. Tra le opere della prima specie appartengono (oltre i già accennati pozzi per condurre aria ai canali sotterranei, e le canne per condurre similmente l'aria ai canali in muratura) in primo luogo i così detti castelli, o serbatoi per raccogliere e purificare l'acqua. Così, p. es., già all'origine della *Anio nova* esisteva una *piscina limaria*, ossia un serbatoio, nel quale l'acqua, derivata dal fiume, si chiariva depositando le parti solide e impure. Così l'acqua del condotto *aqua virgo*, derivante da diverse sorgenti, prima d'esser trasmessa al canale comune, era raccolta in serbatoi speciali.

Ma anche a diversi altri fini servivano questi castelli (fig. 379 è la veduta prospettica di un castello dell'*aqua Claudia*), che tornavano a certe distanze (secondo Vitruvio ogni 24,000 piedi), segnatamente per gli acquedotti apparenti. Essi erano come stazioni, le quali servivano o per far chiarir l'acqua, o per far la distribuzione dell' acqua agli abitatori della campagna; oppure, in fine, nel caso di ingorghi del condotto, dovevano render di gran lunga più facile lo scovrire i posti dov'era avvenuto il guasto. La massima cura era naturalmente richiesta pei castelli estremi, nei quali avveniva la divisione dell'acqua pei diversi bisogni della città. Secondo Vitruvio il corpo d'acqua disponibile d'ogni singolo condotto sarebbe stato diviso in tre parti, l'una destinata ad alimentare le fontane pubbliche, la seconda per le terme, la terza, infine, per l'uso privato. A questa triplice destinazione corrispondevano tre grandi serbatoi, ciascuno dei quali era alimentato da una canna speciale, e da ciascuno dei quali l'acqua era trasmessa per altre canne ai singoli luoghi a cui era destinata. Se si calcola, ora, che gli acquedotti non dovevano tornare solamente a vantaggio delle località, ove mettevan capo, ma dovevano anche, secondo una disposizione assai commendevole, distribuire acqua a diverse località attraversate; e che per

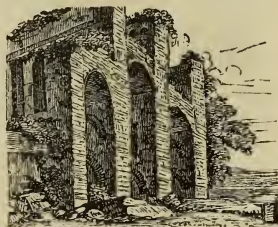



Fig. 379.

(1) Cfr. Andres Gomez de Sommorostro « *El acueducto y otras antiguedades de Segovia* ». Madrid, 1820.

conseguenza era necessario un numero corrispondente di castelli di seconda grandezza (se ne contano in tutto 247); se si pensa ancora al gran numero di persone che dovevano essere impiegate, così nella prima costruzione, come nella successiva continua e indispensabile custodia, non si potrà a meno di ammirare tutto questo complicato sistema, e si dovrà riconoscervi una delle più belle testimonianze del senno pratico dei Romani. Oltre all'utile incalcolabile, che veniva da questa copia d'acqua per gli usi della vita, è ancor da avvertire, che per essa era reso possibile nella città l'ornamento di numerose fontane pubbliche (al solo M. Agrippa è attribuita la costruzione di 105 fontane, in Roma); ed è un frutto dell'industria senza posa di quei tempi, se Roma oggi ancora ha il vanto d'essere, fra tutte, la città più ricca d'acqua e di fontane.

Concludiamo il nostro discorso intorno agli acquedotti coll'osservazione, che le suddescritte *piscinae* potevano talvolta avere una grandezza maggiore della ordinaria, e allora servivano come veri e propri serbatoi di acqua. Siccome poi, anche in questo caso, era importante di conservar l'acqua pura e fresca, così gli antichi non lasciavano scoperti siffatti bacini, ma li coprivano di un tetto, nella costruzione del quale tornava di bel nuovo opportunissima la vôlta. Col sistema della vôlta siffatte piscine potevano essere edificate di tale grandezza, che ancora oggi, nelle loro rovine, destano la meraviglia e lo stupore. Un primo esempio sia una piscina a Fermo, di cui dà lo spaccato la fig. 380: è a due piani, diviso ciascuno in tre locali larghi e lunghi, che comunicano tra loro per mezzo di piccole aperture e son coperti da così dette vôlte a botte. La fig. 381 è invece quel gran serbatoio che è noto col nome di *piscina mirabile* ed esiste ancora, ben conservato, a Baia. Questa piscina occupa un'area di 270 × 108 palmi, ed è coperta da vôlte, sostenute da 48 pilastri isolati e d'assai svelta forma, e interrotte in parte da fori per condurre aria. Due scale, ciascuna di 40 gradini, conducono al pavimento del serbatoio, nel cui mezzo trovasi un infossamento di notevole profondità, destinato a ricevere il sedimento limaccioso depositato dalle acque. Pareti e pilastri sono rivestiti d'un intonaco di stucco di non comune durezza; tale che perfino il ferro, per quanto si afferma, non possa intaccarlo.

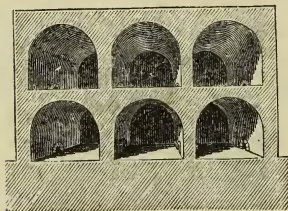
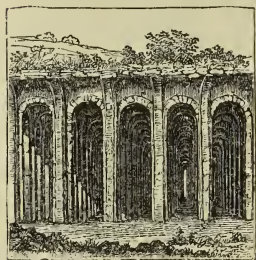



Fig. 380.

Fig. 381.

75. Dopo gli edifici, che avevano per iscopo la sicurezza comune di tutti e la comune utilità, viene la volta delle abitazioni dei singoli. Noi veniamo così all'architettura privata romana, e troveremo che anche qui ha luogo quella mescolanza d'elementi proto-italici e d'elementi greci, che abbiamo già potuto riconoscere nell'architettura templare e negli edifici di pubblica difesa e di pubblica utilità.

Per formarci un chiaro concetto del carattere distintivo della casa romana in contrapposto alla greca (v. s. § 22), dobbiamo prima di tutto rappresentarci i tre locali o spazi più importanti della casa romana, quali ora possono riguardarsi come accertati e generalmente riconosciuti, mercè i numerosi avanzi, che ci restano e che, nei punti essenziali, vanno pienamente d'accordo. È noto che l'eruzione del Vesuvio, avvenuta nel 79 a. C., ha sepolto le tre città poste a' piedi di quel monte, Pompei, Stabia ed Ercolano. Se non che, mentre le ultime due furono innondate da torrenti di lava, la prima non fu sepolta che da una pioggia di cenere, la quale bastò bensì ad uccidere ogni cosa vivente e a coprire interamente la città, ma non tolse la possibilità che più tardi — portato via anzitutto lo strato di terra alluviale, che nel frattempo s'era andato formando sul luogo e ch'era già stato tutto quanto messo a coltivazione, e levata poi la cenere che copriva immediatamente gli edifici — si mettessero questi ultimi allo scoperto, e si vedessero nel loro stato primitivo, in quanto non erano stati danneggiati da incendio. Così ci fu conservata l'imagine d'una città di provincia, la quale, sebbene fosse probabilmente di fondazione osco-sannitica e fosse poi diventata greca nel suo ulteriore sviluppo (1), pure, per la sua lunga unione collo stato romano, può essere considerata, nella forma in cui ora ci sta dinanzi, come una città essenzialmente romana. Come pertanto noi abbiamo già prima potuto recare parecchi dei monumenti là conservati, quali esempi d'arte romana e di costume romano, così anche le abitazioni di Pompei possono ben servirci come esempi della architettura privata romana, mescolata con elementi greci. Ed è una vera fortuna; perchè, all'infuori di questi, noi non avremmo quasi traccia di avanzi di case (v. più avanti anche l'introduzione al § 86).

Ciò premesso, avvertiamo che la casa romana dei tempi storici si divide in tre parti principali: uno spazio anteriore, in parte coperto, l'*atrium;* un secondo spazio di mezzo, interamente coperto, il *tablinum*; e attigua a quest'ultimo una corte scoperta, circondata di colonne, il

---

(1) Del che fanno fede alcune delle rovine di più antico carattere, come p. es. il così detto tempio di Ercole, che mostra completamente l'antico dorico stile dei Greci.

peristylium. Di questi tre spazi principali, che regolarmente ritornano, meno poche eccezioni, nell'ordine esposto, e intorno alle quali si possono in diversa maniera aggruppare camere e locali minori, par che l'*atrium* sia il più antico e quello che si fonda sul costume italico. Ciò lascia argomentare non solamente il confronto colla casa greca, che in questo rispetto e per quanto ci è nota, ha una pianta affatto differente, ma ancora (e lo vedremo tosto) il nome stesso di *atrium*.

L'*atrium* è uno spazio quadrilatero, coperto ai quattro lati da un tetto, che gira tutt'intorno ed è assai sporgente verso l'interno, lasciando scoperto nel mezzo uno spazio parimenti quadrangolare. In questa semplicissima forma, che ci è nota per parecchi esempi, l'*atrium* è detto *tuscanicum*, come che lo si derivasse dagli Etruschi, ai quali, come si è già accennato (§ 61 segg.), credevasi d'esser debitori di quasi tutte le istituzioni e costumanze italiche. Anzi, autori romani che propugnavano questa opinione, fra i quali Varrone, hanno perfin voluto derivare il nome dell'*atrium* dalla etrusca città di Hatria; una etimologia alla quale si contrappongono due altre spiegazioni, l'una delle quali vorrebbe ricondurre quel nome al greco αἴθριον, l'altra a un tema italico *ater* (nero). Secondo la prima di queste due spiegazioni, l'*atrium* vorrebbe dire uno spazio a cielo aperto (ὑπ' αἰθρίῳ); secondo l'altra invece, che ora a buon diritto pare generalmente accettata, l'*atrium* è il locale annerito dal fumo; chè in esso appunto sarebbesi trovato il focolare domestico. Ammessa la quale opinione, ne seguirebbe naturalmente, che nell'*atrium* siasi conservato il vero e proprio locale principale della casa italica, caratterizzato dal focolare. O in altre parole, l'*atrium*, coi locali immediatamente annessi, era in origine la casa italica stessa.

Così avviene, che nel linguaggio sacro, il quale è quello che più fedelmente ha custodito i concetti antichissimi e più a lungo ha conservato le denominazioni originarie, l'abitazione del re Numa si chiama *atrium regium* «la casa reale», una denominazione la quale in questo caso potrebbe benissimo essere stata equivalente a quella di *atrium Vestae*, per la ragione, che quella casa si sarebbe trovata presso il tempio di Vesta, che era come il focolare comune dello stato romano. Anche un'usanza giuridica, che certo deve essere ricondotta a tempo antichissimo, è un indizio che l'*atrium* fosse una forma della casa fondata sopra uso antico. Noi abbiamo visto, infatti, che stava nel carattere stesso dell'*atrium* d'avere il tetto aperto nel mezzo; e quest'apertura, che era destinata a lasciar passare il fumo, lasciava naturalmente passare anche la pioggia; epperò, insieme colla corrispondente parte del pavimento alquanto infossata, era chiamata *impluvium* e *compluvium*. Ora, un'antica prescrizione del diritto voleva, che se un incatenato entrasse nella casa del

Flamen dialis, egli fosse sciolto, e le catene gettate, attraverso l'*impluvium* e per di sopra il tetto, nella strada. Se si pon mente alla tenacità delle prescrizioni giuridiche romane, segnatamente se attenenti al diritto sacro, non sarà difficile l'argomentare dall'uso accennato, quanto probabile sia che l'*impluvium*, e quindi l'*atrium* (dacchè l'uno è essenzialmente la condizione dell'altro), formassero necessariamente parte della casa primitiva.

Se noi ora ci vogliam trasportare in mezzo alla semplicità degli antichi tempi della storia di Roma, non potremo quasi conservare alcun dubbio intorno a ciò, che nell'*atrium* ci sia data l'antica casa italica stessa, che fu il tipo della casa romana. L'*atrium* era, per la casa romano-italica, ciò che la corte scoperta e cinta di colonne era per la greca: vale a dire, il punto di partenza per tutto il successivo svolgimento della casa, e, dopo avvenuto questo svolgimento, pur sempre parte essenziale e principale della medesima. Perciò questa è appunto la forma, nella quale si cercò di ricostruire idealmente la antica casa romana (cfr. Marini, in nota a Vitruvio, c. III, fig. 2); e se non come una prova diretta, per lo meno come un punto di appoggio non senza valore per questa teoria, si potrebbe addurre un'antica urna cineraria etrusca, che fu trovata a Poggio Gajello, e che riproduciamo qui nella figura 382. Si vede chiaramente, che la fantasia dell'artista aveva davanti a sè l'idea di una casa; e del resto non sono rare siffatte imitazioni di case nelle forme di urne cinerarie. Qui, dunque, noi riconosciamo il tetto molto sporgente, che Vitruvio fa rilevare anche negli antichi templi etruschi; riconosciamo le porte d'ingresso, e si riconosce finalmente l'*impluvium*, che è indicato da una incavatura nel mezzo della parte superiore e rilevata della casa; così che, se le nostre osservazioni sono giuste, la casa che ha qui servito di modello nel fatto non sarebbe consistita che dell'*atrium*, attorno al quale forse potevano andare annessi altri più piccoli e più stretti locali.

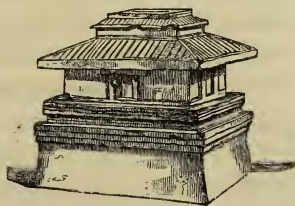



Fig. 382.

Ma una vera conferma della esposta opinione noi la troviamo in ciò, che tra i numerosi edifici di Pompei ci sono stati realmente conservati alcuni, i quali mostrano appunto questa semplice conformazione, e sono quindi da riguardarsi come reminiscenze di quell'antichissima e semplicissima pianta della casa. Di una di queste case di vetusta forma si dà qui la pianta (fig. 383, scala = 18 piedi) e lo spaccato (fig. 384). All'infuori d'una bottega (*b*), aperta verso strada, e d'uno stretto andito d'ingresso (*a*),

la casa non consiste che di un *atrium*. Il tetto dell'*atrium*, sporgente da tre lati (il quarto lato è chiuso da un semplice muro) è sostenuto da due colonne (*c*), alle quali corrispondono nel muro accennato due semicolonne. La parte, che nell'illustrazione appare ombreggiata (*d*), significa l'aperto impluvio. Nell'interno dell'*atrium*, ed evidentemente situato sotto la tettoia del medesimo, si osserva un più piccolo fabbricato aggiunto (*g*), al cui piano superiore — probabil-

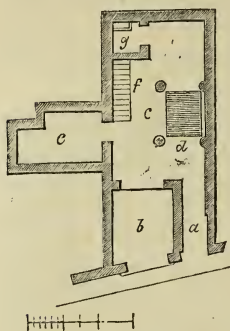
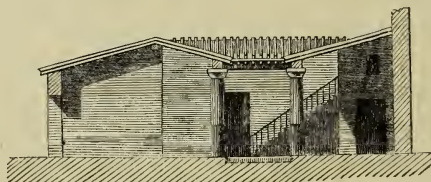



Fig. 383.

Fig. 384.

mente la camera da letto degli schiavi — conduce una scala (*f*); sbocca invece nell'*atrium* un'altra stanza più grande (*e*), nella quale è facile riconoscere la camera particolare e da letto (*cubiculum*) del padrone, come si è pur tentati di credere che il vano, che si vede nella medesima, sia una specie di nicchia pel letto, o alcova.

Non meno importante è la casa, di cui diamo la pianta nella fig. 385 (scala = 18 piedi). Noi abbiamo qui un *atrium* (*c*), che da due parti è limitato dai muri esterni della casa, mentre gli altri due lati danno in parecchi locali, che avranno avuto quale una quale un'altra destinazione. Prima di tutto l'androne (*a*) e una piccola camera (*h*), al cui piano superiore s'arriva per una scala (*b*); poi le camere *ff* e *g*, che comunicano coll'*atrium* per mezzo di strette porte. L'*atrium* stesso è, alla maniera del suaccennato *atrium* toscano, senza colonne; il tetto sporta regolarmente dalle quattro pareti, senza altro sostegno, e lascia libero nel suo mezzo un impluvio relativamente ben piccolo (*d*), che nell'annessa illustrazione è indicato coll'ombreggiatura. Ma un'importanza speciale acquista per noi questa casa, in quanto che al lato principale dell'*atrium* s'annette un locale (*e*), non ancor considerato da noi, il quale non comunica coll'*atrium*, come gli altri, per una piccola porta soltanto, ma è invece aperto sul medesimo in tutta la sua larghezza. Se chiamiamo qui a confronto la pianta della casa greca più antica, da noi più sopra (fig. 92) descritta, si riconoscerà di leggeri, che tra lo spazio *e* e

Fig. 385.

l'*atrium* passa un rapporto simile a quello ch'era tra la prostade (fig. 92 *C*) e il cortile (*B*); colla sola differenza, che qui il locale *e*, per effetto della ristrettezza di spazio, non è come la prostade situato rimpetto all'ingresso. Questo spazio *e* è dunque la camera principale di tutta la casa, e non temiamo di andare errati, dichiarando di scorgere in esso la forma più semplice del *tablinum*, del quale verremo subito a parlar più distesamente.

Così dunque era la primitiva casa romana, quale almeno la si può con probabilità ricostruire coll'aiuto degli indizi che abbiamo addotti, e quale pare siasi conservata come reminiscenza in edifici d'un tempo posteriore. I cambiamenti, che più tardi intervennero nell'architettura delle case, ebbero origine, come nell'architettura templare, dalla combinazione di elementi indigeni con elementi greci. In primo luogo è da avvertire un ampliamento, che noi abbiamo già prima riscontrato nella casa greca: imperocchè, come s'è già osservato, la maggior parte delle case romane conservateci constano, oltre che dell'*atrium*, anche di una seconda parte assai importante, di un cortile circondato da colonne. Questo ampliamento poteva del resto intervenire benissimo per via naturale, in quella stessa guisa che ciò è avvenuto nella casa greca (cfr. fig. 93 segg.). Là noi considerammo la corte colla prostade come la parte più antica della casa, alla quale si annetteva posteriormente o verso l'interno, che dir si voglia, il secondo cortile. Un simile cortile appunto si trova similmente annesso all'*atrium* nella maggior parte delle case romane superstiti. Tra l'uno e l'altro trovasi una sala aperta, che costituisce il punto centrale e più importante della casa, il *tablinum*. Ora si vede come la restaurazione, da noi tentata, della casa greca sia feconda di conseguenze anche per la casa privata romana; in quest'ultima il tablino prende esattamente lo stesso posto, che occupava nella casa greca la prostade. Ed aveva pure la stessa importanza. Il tablino era la sede del padrone di casa, che di là poteva, in certo modo, vegliare egualmente così sulla parte anteriore come sulla parte posteriore della casa; nel tablino si custodivano documenti e danaro; là trattava il padrone i suoi affari; sicchè Zumpt potè definire il tablino « lo studio del padrone, il luogo dove egli stava quando avesse ad occuparsi di scritture »; egli anzi spiega da ciò il nome stesso (da *tabellae*, tavolette da scrivere) — mentre altri vorrebbe invece spiegarlo dalle imagini degli antenati (*tabulae*, *tabellae*), che nel tablino avrebbero avuto il loro posto (1). Da questo valore del tablino risulta anche che esso, sebbene

---

(1) Secondo altri le imagini degli antenati si sarebbero trovate in locali, che son designati come *alae*, e che, pur trascurando i diversi tentativi fatti per stabilire la loro precisa giacitura nella casa romana, facevano ad ogni modo parte dell'*atrium*.

si trovi in mezzo tra l'*atrium* e il peristilio, pure non poteva essere usato come luogo di passaggio. Al contrario, anzi, il tablino, benchè sotto il mero aspetto architettonico fosse aperto verso ambedue le parti della casa, era un luogo che doveva essere rispettato dagli schiavi e dall'altre persone dipendenti; e infatti certi indizi fanno credere, ch'esso potesse esser chiuso sia con *scene* o tramezzi mobili, sia con tappeti e portiere. La comunicazione tra le due indicate divisioni della casa avveniva per certi stretti passaggi (*fauces*), che, prolungandosi per lo più di fianco del tablino, congiungevano l'*atrium* col peristilio.

Il qual peristilio (1) è appunto quel cortile, che fu aggiunto alla casa romana, probabilmente dopo che i Romani impararono a conoscere le case greche del periodo meno antico; esso infatti era circondato, alla greca, di colonnati, ed ha avuto appunto da ciò il suo nome di greca origine; mentre i nomi dell'*atrium* e del *tablinum* sono essenzialmente latini. Ora, a questa relazione, che la natura stessa delle cose indica, delle singole parti della casa romana tra loro, relazione dedotta in parte dai monumenti, in parte dalle informazioni di Vitruvio, è anche pienamente conforme il fatto, che nelle case di possessori meno agiati, ossia nelle case d'una estensione o posizione più limitata e angusta, il peristilio, quando pur non manca, non ha che una posizione secondaria in confronto dell'*atrium*, ed è spesso assai lontano dal corrispondere al carattere, prescritto da Vitruvio, d'un cortile, nel quale intorno ai quattro lati giri un portico sostenuto da colonne. In questo rispetto, e fatta astrazione da quelle case che in luogo del peristilio hanno una semplice corte senza colonne, è assai istruttivo l'esempio della così detta *Casa dell' ermafrodito* oppure *di Adone ferito* (chiamata con questi nomi dalle pitture che vi si trovano) in Pompei, la quale ha un siffatto *atrium* spazioso e regolare, mentre il peristilio (la cui parte scoperta non è più grande dell'*atrium*) ha due lati soltanto decorati di portico a colonne; gli altri due lati son chiusi da muri, che formano l'angolo dell'incrociamento di due strade. E similmente è conformato il peristilio della *Casa della caccia* ossia *di Dedalo e Pasifae*, con questo, per giunta, ch'esso, mancando di confini rettangolari, ha una forma ancor più irregolare; anche in questa l'*atrium* è invece spazioso e perfettamente regolare. Anche la casa di Sallustio ha un *atrium* regolarissimo, ma un peristilio con colonnati che girano intorno a tre lati solamente.

Ma lasciando ora da parte questi e simili esempi più o meno irre-

---

(1) Al peristilio par che si debba applicare quella denominazione di *cavum aedium*, che s'incontra così spesso e che è stata in diversi modi spiegata.

golari, veniamo invece a considerare, da ultimo, una casa di Pompei, che è notevole così per la regolarità delle parti ad uso d'abitazione del possessore, come per altri locali aggiunti e facenti parte dello stesso corpo di casa, ma destinati sia ad usi di commercio, sia ad essere affittati. È questa la casa, che da un'iscrizione alla facciata, la quale in origine non si riferiva punto al proprietario, fu chiamata la casa di Pansa. È notevole anzitutto per ciò, che essa ha, compresi i locali minori or ora accennati, la forma d'un regolare oblungo, terminato da strade da tutti i quattro lati (il lato anteriore dalla *via delle Terme*), e formante per conseguenza una così detta *insula*. Gli spazi ad uso d'abitazione del proprietario sono da tre parti circondati da case minori, che nella nostra

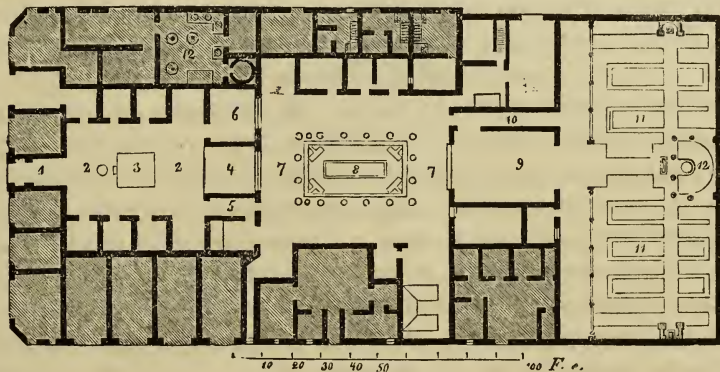



Fig. 386.

pianta (fig. 386) sono, per maggior chiarezza, distinti con tratti neri. Una parte della facciata, non che la parte destra dell'area, sono occupate da parecchi fabbricati, che parte servivano come botteghe, parte erano, a quanto pare, affittati a piccoli pigionanti. All'opposto lato il maggiore spazio è occupato da una panatteria colla relativa macina (12), a cui vanno ancora annesse tre botteghe per la vendita (*tabernae*), colle relative piccole camere d'abitazione. Tra due botteghe, affittate separatamente, si trova l'ingresso ai locali per l'abitazione. Uno stretto androne ([1]) o *vestibulum* (1), sulla cui soglia interna si legge un SALVE in mosaico, conduce nello spazioso *atrium* (2, 2) nel cui mezzo è l'*impluvium* (3); e nel-

(1) Da alcuni scrittori s'intende per *vestibulum* uno spazio davanti alla casa (secondo Vitruvio VI, 8). Ma in Pompei non s'è trovato un solo esempio di *vestibulum*, che sia davanti alla casa; e del resto pare che già gli antichi non intendessero tutti ad un modo questa parola. Una conciliazione tra le due opinioni sarebbe forse il segnare come *vestibulum*, sulla nostra pianta, quella specie di piccola antiporta, che si trova avanti la porta propriamente detta (*ostium, ianua*) ma pur sempre entro il vano della casa. Al successivo passaggio o androne sarebbe allora da applicare il nome vitruviano di *iter*.

l'*atrium* riescono colle loro porte sei camere laterali (*cubicula*); mentre altre due vi s'aprono invece in tutta la loro larghezza, così da formare in certo modo un'ala destra e un'ala sinistra dell'*atrium*; e infatti sono comunemente chiamate *alae* (cfr. la casa greca, fig. 92, 4 e 5, e fig. 93). Rimpetto all'ingresso si trova, in piena conformità alla descrizione che n'abbiam data più sopra, il *tablinum* (4), che è caratterizzato come stanza principale non solamente dalla sua giacitura, ma anche dal pavimento lavorato di mosaico con una cura e una finitezza singolare. Benchè interamente aperto verso le due divisioni principali della casa, non era però luogo di passo, servendo invece per la comunicazione lo stretto andito (*fauces*, 5), che si trova alla destra del tablino. Alla sinistra del tablino stesso, e rivolta verso l'*atrium*, si trova una camera piuttosto vasta (6), che è ornata d'un pavimento a mosaico simile a quello del tablino; vi si trovarono avanzi di rotoli scritti, per cui si credette di riconoscere in questa stanza l'archivio o la biblioteca del proprietario. Alla parte opposta, e separata dal *tablinum* mediante le *fauces*, è una camera più piccola, che riesce nel peristilio, un triclinio d'inverno, secondo l'opinione di Overbeck, quale occorre altre volte nella giacitura corrispondente. Viene poi il bello e regolare peristilio (7) (Metri $20,_{15} \times 13,_{10}$), il cui interno spazio scoperto (8) è circondato da sedici gentili colonne d'ordine jonico-corinzio; esso spazio scoperto è occupato da un bacino (*piscina*), le cui pareti laterali, alte due metri, erano una volta dipinte con figure di pesci e di piante acquatiche. Un angusto passaggio tra due delle annesse case minori conduce dal peristilio nella strada laterale. Nel portico, che gira il peristilio, sboccano diversi locali, dei quali quelli a sinistra dell'ingresso sono da riguardarsi come camere da letto (*cubicula*), mentre la camera piuttosto grande alla destra era il triclinio o sala da pranzo (1); e l'annessa cameretta avrà servito o per custodir gli arnesi da tavola o come luogo di riunione dei giocolieri e mimi, che alla fine del banchetto dovevano divertire la società con prove di abilità e destrezza. Sendochè poi dietro al peristilio si trova ancora un giardino, così questo è stato messo in comunicazione col peristilio nella stessa maniera come quest'ultimo coll'atrio; imperocchè anche qui, tra il peristilio e il giardino, troviamo una gran sala (*oecus*, 9) paragonabile al *tablinum*, la quale evidentemente era il *salon* della casa. Che questo non fosse luogo di passo, lo dimostra l'andito che lo costeggia (10); il quale, del resto, per una porta laterale comunica anche coll'*oecus* stesso. Dalla parte sinistra del passaggio stanno la cucina coi

---

(1) Intorno alla disposizione dei triclini sarà distesamente discorso più avanti, al § 88. Si omette la descrizione dei saloni di lusso *(oeci)*.

relativi focolari, e una specie d'anticamera ad uso di dispensa. La facciata posteriore, decorata da un colonnato, dà sul giardino [11], che al momento degli scavi fu trovato ancora diviso regolarmente nelle sue aiuole, coltivate probabilmente a verdure; come furono del pari trovate le canne di piombo per inaffiare; nel fondo del giardino, e proprio rimpetto all'uscita dell'*oecus*, pare esistesse una specie di loggia aperta [12].

Quanto alle botteghe e ai locali destinati al commercio, che si trovano annessi ai locali d'abitazione ora descritti, osserviamo che una delle botteghe comunica colla casa stessa. È la seconda dopo l'ingresso, alla sinistra parte [per chi entra] della facciata, e nella nostra pianta non è striata. Da essa si può passare per una retrobottega nell'*atrium*, così che si direbbe che essa servisse al proprietario stesso della casa, per mettere in vendita, col mezzo di uno schiavo, i prodotti del suo giardino o d'un altro suo podere qualunque. Tra gli altri locali ad uso di commercio, è notevole, e per vastità e pel buono stato di conservazione degli apparecchi che vi si trovano, la bottega immediatamente dopo quella or ora accennata e occupante anche una parte del fianco sinistro della casa. Era una bottega di fornaio (*pistrinum*), come lo dimostra il ben conservato forno; insieme col quale troviamo anche le relative macine, la madia, il serbatoio dell'acqua ecc. Altre botteghe, appartenenti al medesimo gruppo di locali, erano destinate alla vendita di prodotti, come p. es. dei colori usati per le pitture murali; e i padroni delle botteghe s'accontentavano d'avere per uso d'abitazione o le piccole e buie retrobotteghe, oppure camere al piano superiore, alle quali si saliva dalle botteghe stesse mediante scale. Per ciò che riguarda, infine, il piano generale di questo importante e complesso edificio, dal quale una così ricca messe di insegnamenti relativi alla vita classica possiam ricavare, vogliamo aggiungere ancora l'osservazione, che chiari indizi fanno credere all'esistenza di un secondo piano. Si sono perfino conservate alcune parti del pavimento di alcune stanze del piano superiore; e Mazois (al quale noi dobbiamo una pubblicazione modello degli edifici di Pompei) nota che vi furono anche trovati parecchi oggetti attinenti alla toeletta, segnatamente donnesca, onde diventa probabile, che le accennate camere del piano superiore fossero quelle ove dimoravano e dormivano le donne. Secondo la restaurazione di questa casa tentata da Mazois e fondata sui più sicuri indizi (egli ci dà anche lo spaccato), le stanze del piano superiore avrebbero avuto una altezza minore che non le sottostanti, e si sarebbero trovate disposte intorno ai due grandi spazi scoperti della casa, per guisa tale, che coi loro muri sovrastassero bensì ai tetti dell'*atrium* e del peristilio, senza però defraudar questi di aria e di luce. Le finestre di questo secondo piano, almeno quelle del corpo

principale della casa, si aprivano verso l'interno. Le scale trovate nelle casine annesse dànno indizio che anche queste avessero un secondo piano; qui però le finestre dovevano essere verso strada (cfr. fig. 388).

Certo le condizioni erano in Roma ben diverse che nelle città di provincia. In Roma, non fabbricata in origine secondo alcun piano prestabilito, distesa sopra un terreno ineguale, e traversata quasi esclusivamente da strade anguste e torte, s'era venuta stipando, al tempo degli Antonini, entro uno spazio relativamente ristretto, una popolazione di quasi un milione e mezzo d'abitanti. Solamente il ricco poteva qui abitare sopra terreno proprio; la classe di mezzo e la classe di gran lunga soverchiante dei poveri doveva necessariamente abitare locali presi a pigione. E in ciò la libidine delle speculazioni trovava un terreno assai propizio. Le case sorgevano fabbricate in leggera muratura a cassa e con cattivi materiali; si ammontavano piani sopra piani; si trascuravano anche le più necessarie e urgenti riparazioni; e gli speculatori sulle case cercavano un compenso alle perdite cagionate dalle rovine e dagli incendi — che in Roma erano accidenti d'ogni giorno — nell'enorme prezzo delle pigioni. Case a tre e a quattro piani erano già comuni, nella capitale, al tempo della repubblica. Un'ordinanza dell'imperatore Augusto vietava però che alcun edificio privato colla facciata verso strada sorgesse a un'altezza maggiore di 70 piedi romani, e dopo l'incendio neroniano non fu più permesso di fabbricare che ad un'altezza di 60 piedi romani.

Come chiusa di questo capitolo vogliamo qui dare, nell'annessa il-

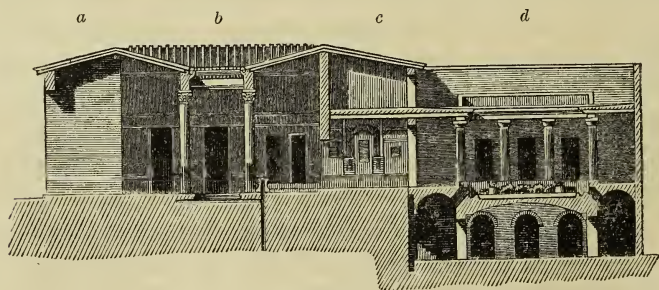



Fig. 387.

lustrazione (fig. 387), lo spaccato d'una casa di media grandezza, costruita regolarmente e con molto buon gusto; è la *casa di Championnet*, in Pompei, la quale mostra in semplice e chiara maniera la correlazione delle parti principali. Nella nostra figura, *a* significa l'androne che dalla strada conduce nell'*atrium*; *b* è l'*atrium* stesso, la cui tettoia è sostenuta da quattro snelle colonne (*atrium corinthium*), e nel quale si os-

serva il parapetto (*puteal*), in forma d'altare, d'una cisterna (un *puteal* siffatto trovasi anche nel peristilio della casa di Pansa); *c* è il *tablinum*, le cui pareti sono ancora ornate di pitture; *d*, finalmente, il peristilio, la cui parte scoperta è occupata da un'infossatura, destinata ad uso di giardinetto, per la coltivazione e per la mostra di piante e di fiori di lusso; sotto al peristilio c'è una cantina a vôlta (*hypogaeum*), che serviva probabilmente come ripostiglio di provvigioni.

76. Alla descrizione, che abbiamo tentato di dare, della casa romana non sarà fuor di luogo il far qui seguire alcune considerazioni intorno alle parti decorative della medesima, e intorno a quegli ampliamenti e mutamenti, che poterono essere introdotti nel piano generale (il quale però nella maggior parte dei casi regolarmente si ripete), in vista di mutamenti sopravvenuti nella destinazione e nell' uso dell' edificio privato. Cominciamo colla facciata delle case. Poco di certo possiamo dire intorno alle parti in cui questa era divisa, per la ragione, che, nella catastrofe di Pompei, i piani superiori andaron quasi dappertutto distrutti. In generale si può ammettere che, in confronto della decorazione interna, le facciate delle case erano per lo più assai semplici. Tutta l'antica architettura privata era piuttosto una architettura interna che esterna; epperò, mentre negli interni locali abitati si prodigava e si sfoggiava tutto che potesse concorrere all'ornamento e al buon gusto della decorazione, pare invece che per la facciata non si oltrepassasse la misura dell'opportuno e del conveniente. Però anche la semplice opportunità e utilità doveva pur condurre a una certa forma; e un po' d'ornamentazione, per quanto semplice e modesta, non poteva mancare. Nel qual rispetto bisogna anzitutto distinguere quelle case, che avevano botteghe alla facciata, da quelle che non avevano altro ingresso all'infuori della porta. Di siffatte botteghe abbiamo già visto esempi nelle fig. 385 e 386. In generale, pare che le botteghe si aprissero in tutta la loro larghezza sulla strada, e, in fatto d'ornamenti architettonici, di regola pare ne andasser prive; a questa mancanza doveva supplire la leggiadra e artistica disposizione della merce esposta in vendita; un'arte nella quale, segnatamente se trattasi di frutta o, in genere, di commestibili, anche ai nostri giorni gli Italiani dànno prova d'un buon gusto e d'un talento tutto loro particolare.

Quanto a quell'altre case, che non riuscivan sulla strada fuorchè per la porta, abbiamo da Mazois la restaurazione d'una facciata, tentata sopra esistenti rovine, che noi diamo qui nella fig. 388. La porta, situata nel mezzo, è ornata di due pilastri d'ordine corinzio; la facciata, a destra e a sinistra, è rivestita d'uno stucco che imita la costruzione con pietre

squadrate; allo zoccolo questa appare fatta con lastre d'una certa grandezza; più in su invece vedesi la regolare stratificazione di pietre più piccole. Un listone semplice è complemento di questa prima parte, al di sopra della quale sorge un secondo piano con tre piccole finestre. Il secondo piano sporgeva talvolta ad angolo, come provano parecchie case nella via *del balcone pensile* a Pompei. Intorno al modo di chiuder le finestre non si può dir qualcosa di preciso per tutti i casi. Talora pare si chiudessero con imposte di legno mobili, come attestano le intelaiature di legno, ancor conservate, che si trovano applicate accanto alle finestre della casa «*del poeta tragico*» in Pompei; altre volte servivano al medesimo scopo sottili lastre d'argilla, traforate; un genere di chiusura, di cui si trovano parecchi esempi in Pompei; un ultimo sistema, infine, della quale si fa menzione, era per mezzo di sottili lamine d'una pietra trasparente (*lapis specularis*); e fu trovato infatti un certo numero di dischi di cristallo artificiale, i quali provano, che era noto e usato anche questo mezzo per chiudere le finestre, e insieme dar luce alle stanze.

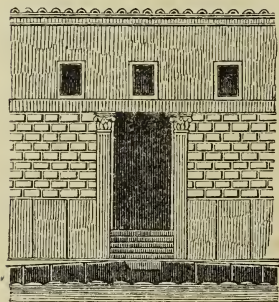



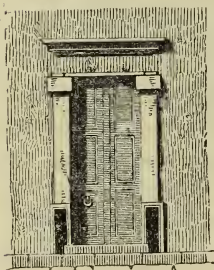
Fig. 388.

Intorno alle porte abbiamo, oltre all'esempio addotto nella fig. 388, altri resti istruttivi; quanto alla costruzione delle imposte e quanto al modo di chiuderle, si terrà più esteso discorso nel § 93. Qui ci basti di presentare nella fig. 389 la porta d'una casa di Pompei, che ha una semplicissima membratura architettonica. È da avvertire che i pilastri sono interrotti da certe aperture a guisa di finestre, per le quali il portinaio (*ostiarius*), come da spie, poteva, prima di aprire, veder le persone che picchiando (mediante il martello, che nella illustrazione è pure indicato) avessero chiesto la facoltà di entrare. Per riguardo alle imposte e al modo com'erano ornate, ci fornisce qualche nozione una porta finta, di stucco, d'uno degli edifici pubblici di Pompei. Su questo esempio è stata restaurata da Mazois anche la porta della nostra illustrazione (fig. 389).

Fig. 389.

Entrati per la porta e l'androne, troviamo nell'interno, come principale ornamento, la pittura delle pareti. Nulla forse ha un così gran valore per provare e confermare quanto fosse generalmente diffuso il sentimento e il gusto artistico in tutte le classi della società romana, come il fatto, che quasi nessuna parte dell'abitazione romana, anche dei

meno agiati proprietari, è lasciata priva dell'ornamento d'una decorazione pittorica, o per lo meno, in mancanza di vere pitture, d'una colorazione fatta con arte e buon gusto. Già il metodo accurato con cui si dava l'intonaco alle pareti, un metodo che in genere sorpassa di gran lunga i procedimenti in uso ai nostri tempi, merita d'essere segnalato in modo particolare (cfr. § 93). È poi cosa evidente e naturale, che ad una preparazione così diligente del fondo dovesse corrispondere una cura eguale nell'esecuzione dell'ornamento pittorico; e in fatti, malgrado tutte le imperfezioni, che non potevano non essere natural

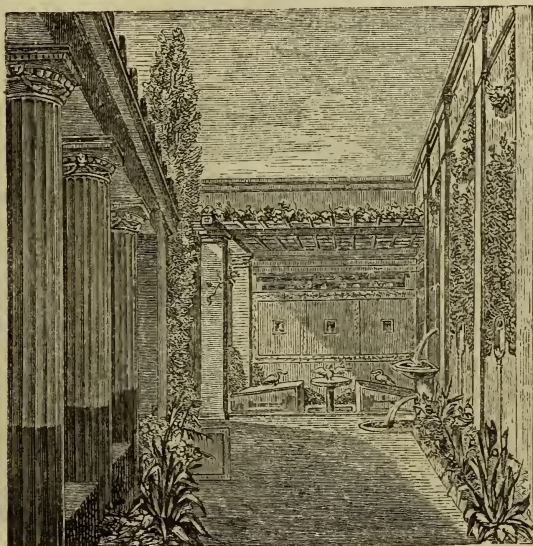



Fig. 390.

conseguenza d'una tecnica, la quale si esercitava piuttosto come un mestiere che come un'arte bella, ed era più diretta all'appagamento delle esigenze pratiche della vita, anzichè ai supremi fini d'un'arte ideale, pure, nelle numerose pitture di Pompei e d'Ercolano, ci si offre veramente il mezzo e il criterio fondamentale, con cui formarci un concetto, almeno approssimativo, intorno ai prodotti del periodo fiorente della pittura greca. Il che è vero segnatamente per ciò che riguarda le maggiori rappresentazioni di figure divine o di fatti mitologici, campeggianti nel mezzo delle pareti, e talvolta anche incastrate nelle medesime; mentre in altre pitture, che hanno per soggetto paesaggi o scene tranquille e idilliche, o nelle quali predomini la decorazione architettonica, par che si manifesti un gusto e un sentire più specialmente romano. Bastino per ora questi pochi cenni intorno alla

pittura delle pareti; noi ci riserbiamo di ritornare su questo argomento nel § 93, dedicato alla pittura murale in genere, e di parlarne allora più diffusamente, onde evitar così, per quanto si può, una divisione inopportuna della materia, e delle inutili ripetizioni.

Per completare la descrizione della casa romana, sarà bene l'aggiungere qui, come conclusione, alcune vedute, che ci rappresentano singole parti della casa, nel loro essere primitivo. Avvertiamo che la restaurazione offertaci nelle vedute stesse può riguardarsi come esatta e sicura, siccome quella che è fondata essenzialmente sopra monumenti superstiti. La fig. 390 rappresenta un cortile scoperto, trasformato in giardino, appartenente alla « casa di Sallustio » o, come altrimenti si chiama da una pittura che vi si è conservata, « casa di Atteone ». Un

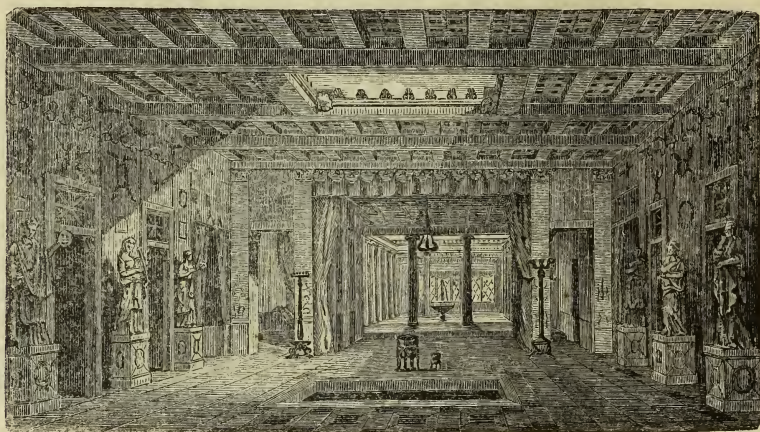



Fig. 391.

lato del cortile è formato dal muro di confine della casa; il lato opposto a questo primo è occupato da un portico a colonne, con un basso parapetto murato (*pluteus*); al terzo lato infine trovasi, in vicinanza d'una fontana zampillante (di cui restano gli avanzi), una specie di veranda o pergolato, che Mazois ha adornato d'un triclinio, fondandosi sopra qualche altro ben noto esempio.

La fig. 391 rappresenta invece l'interno della casa di Pansa, secondo la restaurazione di Gell. Si vede innanzi a tutto l'*atrium*, ornato di statue e di arnesi d'altra natura, nel quale riescono parecchi locali, *cubicula* ed *alae* (cfr. fig. 386); dopo l'*atrium* si riconosce il *tablinum* con una camera laterale a sinistra, e il passaggio al peristilio (*fauces*) a destra; nello sfondo, finalmente, si vedono i colonnati che attorniano l'arioso e ampio peristilio, al quale arriva libero lo sguardo attraverso l'aperto tablino. Così vediamo qui succedersi, in facile comunicazione tra di loro,

i principali locali della casa romana, ed abbiamo una chiara imagine di quella esistenza casalinga, comoda, insieme, e trascorrente in lieta e segregata tranquillità, che si può riguardare come il vero e proprio carattere delle case pompeiane, e, per fermo quindi, delle case romane in generale.

Ma la disposizione di tutte queste parti della casa, come da una parte concedeva una infinita varietà di forme e di combinazioni, poteva dall'altra anche andar soggetta a notevoli ampliamenti. L'occasione di questi ampliamenti o si offriva nel caso di abitazioni di ricchissime persone, richiedendosi allora che fossero soddisfatti bisogni ed esigenze che di gran lunga superavano le esigenze comuni; oppure quando queste esigenze, trasportate fuori della città nella libera campagna, imponevano nuovi quesiti all'architetto; il quale, coordinando l'opera sua alla natura e alle sue bellezze, doveva in varia guisa arricchire e trasformare il tipo della casa di città. Così la casa in città diventava un palazzo, in campagna diventava una villa. Pare però che le differenze tra il palazzo e la villa non sieno tali da potersi nettamente stabilire; in quanto che da una parte il palazzo, in conseguenza della vastità che ebbe per lo più in tempi seriori, poteva comprendere non poche cose, che solevano altrimenti far parte soltanto d'una villa; e la villa d'altra parte, per effetto del lusso immenso con cui i ricchi romani solevano decorare le loro campagne, potevano in molti casi, con costruzioni monumentali d'ogni maniera, esser fatte assai simili a palazzi.

Dall'ultimo secolo della repubblica in avanti, diventa via via più frequente il trovar fatta menzione negli scrittori di palazzi privati eretti e decorati con gran lusso e magnificenza. Noi vogliamo limitarci a citare un solo esempio, la casa che M. Emilio Scauro figliastro del dittatore L. Cornelio Sulla, uomo noto e per le sue immense ricchezze e per la sua prodigalità del pari immensa, fabbricò sul colle Palatino. Avendo comprato, per ottenere l'area necessaria, una delle case fino allora più ammirate, la casa di Cn. Ottavio, e i terreni a quella circostanti, Scauro eresse su quell'area il suo nuovo edificio, che fu riguardato come il sommo della sontuosità. Per dar un'idea della grandiosità della casa di Scauro, Plinio mentova le colonne di marmo dell'anticortile, alte 38 piedi. Queste colonne avevano prima fatto parte, probabilmente, del teatro di Scauro (cfr. § 84); e paragonate colle colonne delle più grandi case di Pompei bastano certo a farci comprendere la imponente grandezza dell'intiero palazzo. La restaurazione della casa di Scauro, tentata da Mazois, è ben acconcia a mostrare la magnificenza e la varietà delle singole parti. Ma questi e simili palazzi furono poi superati dagli edifici del periodo imperiale, tra i quali basterà addurre l'esempio della casa aurea di Nerone.

Questo edificio, frutto d'una passione edificatrice che confinava colla follia e che non indietreggiò neppure davanti al noto misfatto dell'incendio di Roma, pur di trovare, sulle rovine dell'antica città, spazio sufficiente alle nuove immense fabbriche, era stato fondato sul Palatino, e di là si stendeva, per edifici di comunicazione (*domus transitoria*), fino all'Esquilino. Tutto quello che fino allora s'era potuto escogitare, per rendere attraente e lieta la vita pubblica e privata, era raccolto in quel palazzo. Un anticortile circondato da triplice colonnato, della lunghezza, quest'ultimo, d'un miglio romano (metri 1478,50), conteneva la statua dell'imperatore, alta 37 metri; nei cortili esistevano bacini simili a laghi, sulle cui rive si prolungavano file di case; esistevano luoghi campestri, vigneti, prati e boschetti popolati di animali domestici o selvatici. Le pareti delle camere erano coperte d'oro, di pietre preziose, di perle; e le soffitte delle sale da pranzo, fatte a tavolati d'avorio, erano mobili e potevansi aprire per lasciar cadere sui banchettanti una pioggia di fiori o d'acqua odorosa. L'opera gigantesca fu continuata sotto Otone con un dispendio di più che 13 milioni di franchi; ma fu poi per la massima parte distrutta da Vespasiano, che sul luogo occupato dagli accennati grandi bacini edificò il grande anfiteatro (cfr. § 85), condotto poi a termine da Tito; e sulle fondamenta degli edifici neroniani all'Esquilino sorsero le terme di Tito. Il Palatino, propriamente detto, rimase però la residenza principale anche di posteriori imperatori, per opera dei quali parecchi mutamenti furono eseguiti negli edifici e nei giardini neroniani. Le escavazioni fatte eseguire sopra vastissima scala dall'imperatore Napoleone III e dal Papa Pio IX, sotto la direzione dell'architetto Rosa, hanno fornito i più preziosi materiali per una storia degli edifici palatini, dagli antichissimi tempi di Roma quadrata fino al tempo dei Flavii.

Un bel monumento dell'architettura dei palazzi ci è conservato in un edificio d'un tempo posteriore, di cui possiamo ancora riconoscere, nelle rovine, quasi tutte le singole parti. È questo il castello che l'imperatore Diocleziano aveva edificato sulla costa dalmatica, non lungi dalla natia sua città di Salona, e nel quale egli visse gli ultimi anni di vita, dopo la sua abdicazione. Di questo edificio, magnifico e magnificamente situato, è fatta menzione rarissime volte negli scrittori, e quando se ne fa parola è chiamato col semplice nome di villa. Noi abbiamo già detto (§ 70) che il nome più appropriato sarebbe quello d'un castello fortificato a guisa d'accampamento. Chè infatti l'intero palazzo, o per dir meglio il complesso degli edifici che lo compongono (tra le cui rovine sorge oggi una gran parte della città di Spalatro), occupanti un'area di forse 500 piedi in larghezza e 600 in lunghezza, è cinto da tre parti da un forte muro, che alla sua volta è protetto da torri, quali quadrangolari, quali otta-

gone (cfr. § 69). Tra la coppia di torri che occupa il mezzo di ciascun lato trovasi una porta (cfr. s. fig. 356); le due porte dei lati maggiori sono congiunte da una strada, similmente a quello che abbiamo mostrato per la Saalburg presso Homburg (cfr. fig. 354). Dalla porta del terzo e minor lato si diparte pure una strada, che va ad incrociare a metà quella ora accennata, ma non è continuata fino all'opposto lato del castello; essa mette capo invece, dopo esser passata tra due templi, ad un edificio, che si deve riguardare come il vestibolo o atrio d'ingresso della vera abitazione imperiale. Quest'ultima pare si stendesse per tutto l'intero quarto lato, il quale era prospettante il mare, e appunto per ciò era privo del forte muro, e decorato invece d'un porticato aperto, con arcate. In questo porticato riescono i locali della abitazione imperiale, numerosi e destinati ai più diversi usi. Di là godesi una magnifica vista del bel golfo e delle circostanti pianure e colline. E per dare ancora uno sguardo alle restanti parti del grandioso fabbricato, avvertiremo che lo spazio non occupato dalla abitazione (cfr. la pianta fig. 392) è diviso dalle descritte strade in quattro sezioni o quartieri; i due estremi, ossia più lontani dal vero palazzo, sono occupati da edifici per la guardia del corpo e pel restante seguito dell'imperatore, mentre gli altri due si presentano come piazze libere, nel cui mezzo sorgono due templi. Il tempio a sinistra, di chi esce dal palazzo, ha la forma d'un semplice prostilo ed è di minori dimensioni. L'altro invece ci offre un bell'esempio del tempio rotondo a cupola; chè, sebbene esteriormente mostri la forma di un ottagono, interiormente ha invece forma circolare. La parete è adorna di due colonnati, l'uno sovrapposto all'altro, ed è superiormente coronata da una cupola artisticamente decorata. Per giardini o campi questa villa o palazzo non offre spazio; ed è anzi espressamente menzionato, che questi si trovavano fuori del muro di cinta. Il carattere dell'architettura è ricco e magnifico; ma è tuttavia ben lontano dal puro stile degli ultimi tempi della repubblica o del principio dell'impero; ciò che non si può quasi a meno di aspettarsi rispetto a un edificio eretto in tempi, nei quali già cominciano ad apparire i segni della decadenza, anche politica.

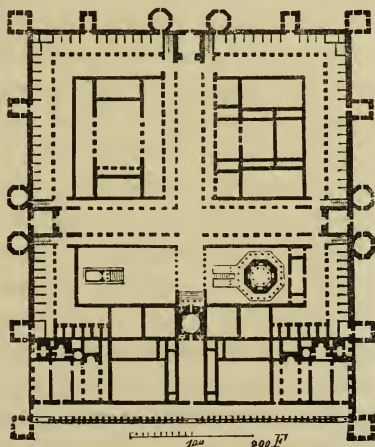



Fig. 392.

Per ciò che riguarda, finalmente, le ville nel vero senso di case di

campagna, notiamo anzitutto, che, per effetto della gran predilezione dei ricchi romani per siffatti edifici, abbiamo un buon numero di luoghi di autori, appartenenti a tempi diversi, dove sono menzionate e descritte di coteste ville; ed alcune di esse sono state felicemente restaurate da architetti eruditi, oppure da eruditi, ai quali non mancava una cultura architettonica. La villa ebbe origine dalla *villa rustica*, quel complesso di locali d'abitazione e d'economia agricola, intorno ai quali aveva scritto una volta Catone, e che stanno ancora dinanzi alla mente di Varrone; ma a poco a poco (come già lamenta lo stesso Varrone) la villa si andava ognor più allontanando dai fini dell'agricoltura; e quella prodigalità edificatrice, che non trovava nella città spazio sufficiente, cercava in campagna, con grande detrimento della produzione agricola e degli interessi economici, più libero e vasto terreno, e adornava la villa di tutta la pompa della fastosa architettura cittadina (*villa urbana*), associata così alle bellezze naturali dei dintorni campestri. Anche Vitruvio, il quale ne' suoi precetti intorno alla *villa rustica* si associa a Varrone, osserva, a proposito della *villa urbana*, che per questa suol servire di regola il piano degli edifici cittadini, colla sola differenza, che in campagna il maggiore spazio concesso dà per lo più il mezzo di ottenere una maggior regolarità delle singole parti, e, quel che più importa, una più opportuna disposizione delle medesime — cosa alla quale gli antichi davano grandissima importanza, ma che raramente poteva ottenersi per la casa di città, limitata e chiusa com'era dalle case vicine. Anche in queste ville urbane ha luogo un procedere graduato, e corrispondente allo sviluppo delle condizioni generali, da un piano più semplice, come sarebbe quello del *Linternum* di Scipione seniore nella Campania, e quello dell'*Arpinum* della famiglia di Cicerone, ad uno più confortevole, del quale sarebbero forse già esempi la villa di Cicerone a Tusculo e il *Formianum*, pure di lui. Per ville di maggior lusso pare che molte volte sieno state prese a modello, e spesso anche superate, le ville di Metello e di Lucullo. Del periodo imperiale sono a noi note, in parte per descrizioni, in parte per rovine superstiti, alcune ville, le quali ci possono fornire una nozione della ricchezza e della varietà dei singoli fabbricati, che, a quel che pare, si giudicavano indispensabili per questa classe di edifici. Imperocchè Plinio juniore, il quale in una sua lettera (*Ep.* V, 6) ci descrive il suo *Tuscum* (cfr. § 94) e in un'altra (II, 17) la sua villa a *Laurentum*, enumera moltissime camere e sale, cortili e porticati, bagni e locali d'altra natura; insomma tutti quei provvedimenti che potessero offrire ogni maggior comodità, ed ogni sorta di godimenti, opportunamente variati secondo il variare della stagione. E con tutto ciò egli avverte espressamente che le sue ville non erano da paragonarsi con

altre ville de' suoi tempi, per le quali gli stagni popolati di pesci, le uccelliere, musei e biblioteche si riguardavano come indispensabili. Queste notizie si riferiscono al tempo di Traiano; del tempo di Adriano, l'imperatore per eccellenza amante e intelligente delle arti, c'è nota una villa, che il medesimo fece fabbricare per sè a *Tibur*, e della cui magnificenza e varietà fanno oggi ancora eloquente testimonianza i numerosi avanzi presso l'odierna Tivoli. Dall'esame di queste, come da una breve descrizione che si trova in Sparziano (*Vita Hadriani*, 26) si ricava che questa villa, colle sue appartenenze, occupava un territorio di circa 7 miglia romane in circuito, e che, oltre ai complementi già accennati, ne comprendeva altri più, come quella ch'era destinata ad albergare un gran numero di persone. Si possono ancora riconoscere due teatri maggiori ed un più piccolo *odeum*, destinato probabilmente a concerti musicali; in un gran numero di camere voglionsi riconoscere locali d'abitazione pei pellegrini che accorrevano ad un tempio-oracolo del luogo; altre simili e ancora assai ben conservate, quelle che si chiamano comunemente « le cento camarelle », avranno servito ad uso di abitazione per le guardie del corpo dell'imperatore; in vicinanza di queste si son trovate quelle che si credono essere le rovine dell'abitazione stessa dell'imperatore. Altri fabbricati portavano i nomi di celebri edifici appartenenti alle diverse provincie dell'impero; così credesi di riconoscere il *Canopus*, nominato da Sparziano, in un tempio rotondo, che si trova in una valle limitata tutt'attorno in forma architettonica, e che ad imitazione del tempio di Serapide a Canopo era una volta ornato di numerose statue di stile egizio, delle quali si conservano tuttavia i resti nel Museo Capitolino. Il « *Lyceum* » e l' « *Academia* » si vogliono riscontrare in certi gruppi di fabbriche con stabilimenti di bagni; un'ampia piazza, circondata da porticati, sembra accennare al « *Paecile* »; a questo sono attigue una « *Basilica* », ed una rotonda, alla quale potrebbe convenire il nome di « *Prytaneum* » citato da Sparziano. Noi vediamo qui manifestarsi una tendenza nel gusto che ricorda parecchi gran parchi dei tempi nostri; e certo quell'imperatore aveva, più di qualunque altro, ragione di seguire questa speciale tendenza, siccome quello che non aveva lasciata nessuna parte del suo vasto impero priva dell'ornamento di edifici monumentali. La voglia di riprodurre in questa villa celebri località lontane andò anzi tant'oltre, che s'arrivò perfino a creare, mediante amenità campestri combinate ad arte, e mediante modificazioni delle naturali bellezze del luogo, una « *Tempe* », la quale alcuni credono di riconoscere in una valle incantevole posta al confine della *villa* e attraversata da un serpeggiante ruscello; e un labirinto di camere sotterranee, che è ancor con-

servato, doveva forse rappresentare l'« *Hades* ». Gli edifici erano costruiti con una tecnica sapientissima, come attestano ancora oggi i muri in mattoni e le vôlte che ancora sussistono; singole parti delle ruine sembrano provare che le pareti fossero rivestite di tavolati marmorei, e le vôlte di stucco. Numerosi frammenti architettonici, come a dire di colonne, di cornicioni, di pavimenti preziosi, sono stati messi al giorno e scavati da quel labirinto di pittoresche rovine, insieme con avanzi non meno numerosi di sculture; e benchè da quasi tre secoli si continui una sistematica depredazione di quella *villa*, pure essa non ha ancora cessato d'essere una ricca miniera di preziosi monumenti di quello splendido periodo dell'antichità romana.

Ma lasciando da parte la descrizione di questi grandiosi complessi di edifici, pei quali, malgrado i molteplici tentativi a cui s'accinsero i dotti, cominciando da Pirro Ligorio, non è molto sperabile che s'arrivi mai a una restaurazione completa e organica, gettiamo infine uno sguardo sulle ville di ricchi privati, edificate con maggiore semplicità; e qui giovi al nostro scopo un edificio di questo genere, che si è conservato in Pompei, e del quale diamo la pianta nella fig. 393 (scala = 100 piedi). È la così detta

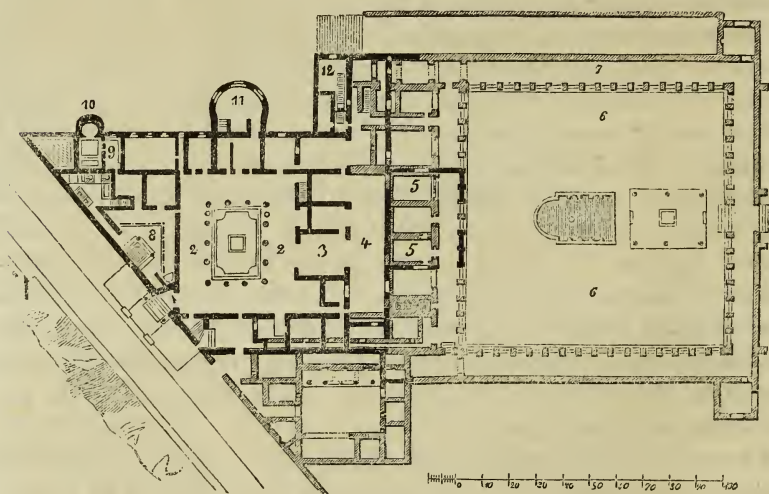



Fig. 393.

villa suburbana di M. Arrio Diomede, situata non lungi dalla città sulla « strada delle tombe », la quale ne limita e taglia, in certo modo, l'area, con una linea obliqua, dal lato anteriore. Siccome in questo punto il terreno sale verso la strada, anche il caseggiato deve seguire questa pendenza, e le parti anteriori (segnate nella pianta con linee più scure) restano ad un più alto livello di quelle situate più indietro (segnate

sulla pianta con linee più chiare), partendo dalle quali le prime si elevano a guisa di scaglioni. All'ingresso è da notare, anzitutto, che il sentiero della « strada delle tombe » s'innalza a rampa verso la porta, alla quale s'arriva poi per sette gradini. Passata la porta [1] si trova un peristilio [2], e ciò in pieno accordo coi precetti di Vitruvio (VI, 8) intorno alle ville cittadine, da lui chiamate « *pseudourbanae* », nelle quali, contrariamente a quello ch'avviene per le case di città, il peristilio deve venir subito dopo la porta d'ingresso. Quattordici colonne doriche, superiormente e per due terzi della loro lunghezza bianche e scanalate, e invece rosse e non scanalate nella parte inferiore, formano il peristilio e racchiudono un *compluvium* in forma di *piscina*, la cui acqua comunica con due bocche di pozzi (*puteal*) posti tra le colonne. Dopo il peristilio e rimpetto alla porta d'ingresso si trova il *tablinum* [3], mentre agli altri lati trovansi camere minori, alcune delle quali si dànno a conoscere come camere da letto, per le loro lettiere murate. Il *tablinum* stesso riesce in una specie di camera trasversale o galleria [4], che da una parte comunica col peristilio per uno stretto passaggio (*fauces*) e dall'altra si apre in una gran sala [5], che è il salone di lusso (*oecus*) della casa e che dà sul secondo cortile a colonne per un ampio finestrone, con parapetto così basso, che il davanzale è quasi allo stesso livello del pavimento. Nella annessa illustrazione sono da riguardare come confini di questa sala soltanto le linee nere, mentre le linee semplicemente striate, che la attraversano, indicano i muri di camere più piccole che si trovano in un sottoposto pian terreno. Il già accennato secondo cortile [6], avente un'area di 33 metri quadrati, era attorniato da un porticato a vôlta sostenuto da pilastri (*cryptoporticus* [7]), che è ancora perfettamente conservato da due parti, e che, a giudicare da certi avanzi, pare abbia avuto un secondo piano. In mezzo al cortile trovasi una spaziosa piscina, che una volta era ornata anche d'una fontana; e dietro alla piscina sorgeva un edificio aperto, simile a un tempio, ad uso probabilmente di triclinio d'estate, sostenuto da sei colonne, delle quali la metà resta ancora in piedi. Dell'altre parti della casa vogliamo primieramente ricordare un cortile triangolare, situato a sinistra dell'ingresso [8], attorniato da due parti con un portico, e avente al terzo e più lungo lato un bacino per bagni freddi; poi i locali pei bagni tiepidi e pei caldi, *tepidarium* e *caldarium* [9 e 10], quest'ultimo fornito ancora della tinozza per l'acqua calda, della nicchia pel *labrum* (o vasca rotonda per spruzzarsi d'acqua il corpo) e degli apparecchi pel riscaldamento della camera e dell'acqua (cfr. § 80). Notevole è inoltre la bella camera da letto [11], che sporge dalla linea del fabbricato con un rigonfiamento semicircolare traforato da tre grandi

finestre, le quali, mentre lasciavano entrare il sole di mattino, il sole di mezzogiorno e il sole di sera, concedevano anche una magnifica vista del paesaggio. Nello sfondo di questa camera si trova l'alcova pel letto, che, come mostrano gli anelli trovativi, poteva esser chiusa con una cortina. Il numero 12, infine, indica una piccola camera, dalla quale, per mezzo d'una scala che ancor sussiste, era stabilita la comunicazione col piano inferiore e coi locali che si trovavano adiacenti e a livello del gran cortile. — Chiudiamo questo paragrafo colla veduta d'una villa (fig. 394) alla riva del mare, composta di numerosi fabbricati e portici, la quale si trova dipinta, e ancor conservata, sopra una parete d'una casa pompeiana.

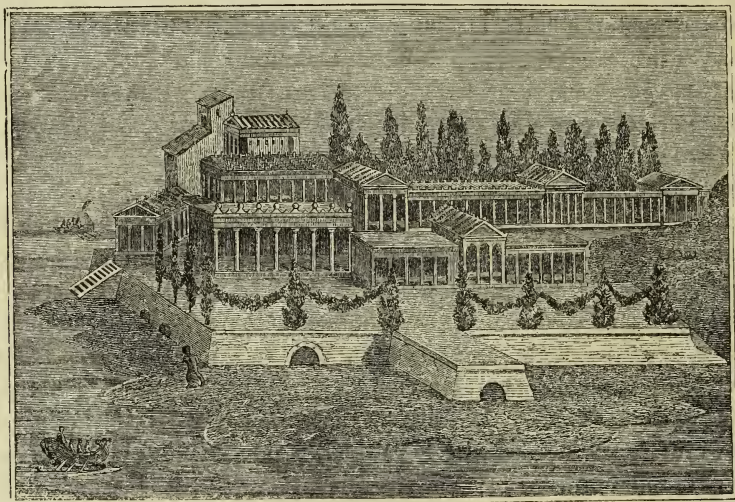



Fig. 394.

77. Alle case facciamo seguire, come abbiamo fatto trattando dell'architettura greca, le dimore dei morti. Alla casa si associa naturalmente la tomba, che, come quella, è destinata alla persona privata; alla tomba si associa il monumento sepolcrale. Ma sebbene i monumenti sepolcrali romani sieno in modo non comune numerosi e vari di forma, noi ci limiteremo tuttavia a toccare di pochi soltanto, per la ragione che per quasi ogni specie e sottospecie di sepolcri si hanno analogie nell'architettura greca. Senza qui addentrarci nella quistione se, come per verità par probabile, l'antico costume latino e italico si limitasse a seppellire nella terra i cadaveri, coprendo semplicemente d'erba la fossa; e senza voler per conseguenza ricercare a qual periodo di tempo sia succeduto, nel luogo di quell'originario modo di sepoltura, l'uso di sotterranee ca-

mere sepolcrali o di monumenti liberi sorgenti sul suolo, nelle quali e nei quali eran deposte le ceneri degli arsi cadaveri, noi vogliamo semplicemente avvertire, che, quando ciò avvenne, già si avevano presso i vicini Etruschi gli esempi per tutte le più diverse forme di sepolcri, che noi abbiamo già incontrato nella Grecia (cfr. §§ 23 e 24). Imperocchè, tra i monumenti Etruschi, noi troviamo così le camere sepolcrali sotterranee, come quelle che sono scavate nel sasso, con una facciata più o meno lavorata, o quell'altre ancora che, coperte di terra accumulata, corrispondono ai sepolcri-tumuli da noi studiati appo i Greci. Della prima classe offrono numerosi esempi non solamente le antiche tombe di Caere, ma ancora le necropoli di Vulci e di Corneto.

Tra le tombe di Caere scegliamo quella che è nota sotto il nome di « *tomba delle sedie* », della quale fig. 395 dà la pianta e fig. 396 la sezione. La pianta ci fa vedere anzitutto uno stretto andito, che, in parte per semplice pendenza, in parte per gradini, conduce in un più basso e stretto vestibolo, nel quale sboccano tre porte; le due laterali conducono ciascuna in una camera sepolcrale (*d*) quasi quadrata; la terza è l'ingresso alla camera principale (*a*). Questa è di forma oblunga ed ha, alla parete che è rimpetto all'ingresso, due sedie scolpite nel sasso (cfr. sezione fig. 306), che hanno dato il nome al sepolcro; alle altre tre pareti sono certi rialzi (*c*) in forma di banchi. Dopo questa camera principale vengono tre camere più piccole, delle quali quella a destra ha una nicchia nella parete (*b*).

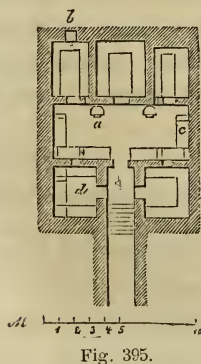
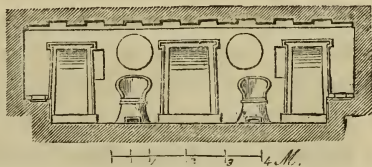



Fig. 395.

Fig. 396.

Delle tombe della seconda specie offrono parecchi esempi le anguste valli, chiuse tra rupi, di Norchia e Castel d'Asso; qui, nelle pareti cadenti per lo più a picco, si trovano gli ingressi (a cui s'arriva per scale) alle camere sepolcrali scavate nell'interno della rupe. Alcune di queste facciate di sepolcri sono adorne di colonne (cfr. Lenoir, « *Tombeaux de Norchia* » negli *Annali dell'Instit.* IV. 289, *Mon. ined.* I, tav. XLVIII, 4), mentre altre sono più semplici, e, come mostra la veduta, fig. 397, non portano traccia di lavoro d'arte se non agli ingressi e alle scale che vi conducono.

Della terza specie, infine, ci forniscono saggi molteplici e vari le necropoli di Vulci e d'altre località. La maggior parte di queste tombe son perfettamente simili a quella collina dell'isola di Syme, che abbiamo visto nella fig. 98; e anche il più grande dei tumuli di Vulci, la così detta *Cucumella* (fig. 398), non se ne distingue che per la sua maggior grandezza, avendo un diametro di più che 200 piedi, e per la maggior cura posta nel costruirlo, essendo cinto tutt'attorno da un margine di pietra lavorato architettonicamente. Si son anche trovate sul tumulo le rovine di edifici d'una certa grandezza, e frammenti d'architettura etrusca antica, che accennano a una decorazione più ricca di questo sepolcro, e in base alle quali si potrebbe forse prender questa tomba come punto di partenza per una restaurazione dell'enimmatico sepolcro di Porsenna.

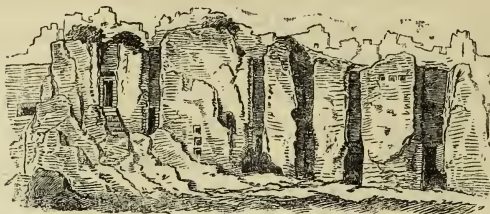



Fig. 397.

Fig. 398.

Delle tombe romane, fatte dietro il modello delle etrusche, consideriamo in prima le sotterranee. Queste, analogamente a ciò ch'abbiamo visto per le tombe greche, erano, secondo la diversa natura del suolo, o semplicemente scavate nella dura pietra, o, dove il terreno era troppo molle, ricinte internamente di muri e coperte architettonicamente — e qui il sistema della vôlta offriva di bel nuovo un ben gradito sussidio tecnico. Della prima forma abbiamo un esempio assai semplice, anzi rozzo, nelle tombe dei Scipioni, le quali formano una specie di labirinto di gallerie sotterranee, irregolari, e sembra non fossero in origine che cave di pietra. Si trovavano una volta al di fuori della città, sulla via Appia; ma col posteriore ampliamento della città vennero a trovarsi entro le mura aureliane. Tra i monumenti che vi si rinvennero non sarà fuor di luogo di ricordare qui il sarcofago (fig. 399), che rinchiudeva i resti di L. Cornelio Scipione Barbato, console dell'anno 298 A. C. È lavorato in semplice peperino, e può dirsi uno dei più im-

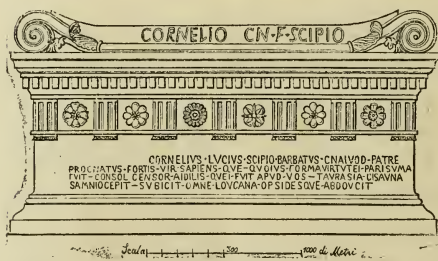



Fig. 399.

portanti tra quei monumenti, che provano quanto antica fosse l'imitazione delle forme dell'arte greca, avendo nella sua parte superiore un ornamento, che è fatto ad imitazione del fregio nell'architettura greco-dorica, mentre la cornice a dentelli e il sovrapposto ornamento a volute sembrano accostarsi alle forme dello stile ionico. — Più regolare è il sepolcro dei Nasoni, che fu scoperto sulla via Flaminia; consiste d'una camera sotterranea con nicchie semicircolari, nelle quali erano deposti i sarcofagi contenenti i cadaveri. La tomba della *gens Furia*, che fu trovata a Frascati, consiste d'una camera semicircolare, intorno alla quale gira uno stretto andito; l'ingresso si trova nella parete della rupe, adorna di una facciata in muratura.

Fig. 400.

Da ultimo ricordiamo ancora le camere sepolcrali sotterranee, che erano destinate a tomba comune d'una corporazione, oppure dei liberti e schiavi appartenenti alla casa d'una famiglia imperiale o di alto grado. File di nicchie, sovrapposte le

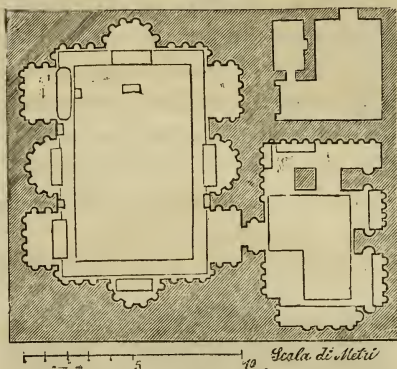
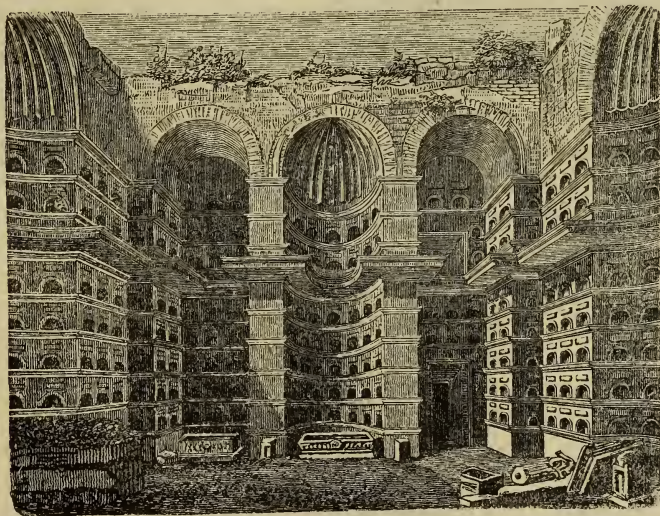



Fig. 401.

une alle altre, che dànno all'interno l'aspetto d'una colombaia, — onde il nome di *columbaria* per questa specie di camere sepolcrali — conten-

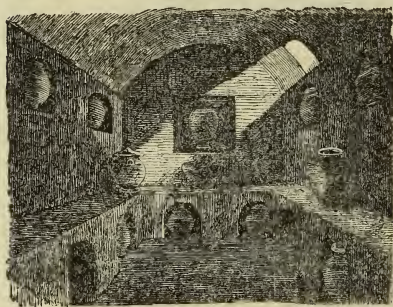
gono le urne cinerarie (*olla*) chiuse con semplici coperchi; e certe piccole tavolette di marmo, sovrapposte alle nicchie, dànno i nomi dei sepolti. Di siffatte colombaie furono scoperte parecchie in Roma e presso Roma; e per recare un esempio, diamo qui, nelle fig. 400 e 401, la pianta e l'interno del *columbarium*, nel quale eran deposte le ceneri dei liberti di Livia, la sposa dell'imperatore Augusto. Esso si trova sulla via Appia e consiste di parecchie camere, delle quali la prossima all'ingresso è semplicissima, mentre le altre, più grandi, alle quali si scende per una scala, sono più riccamente decorate. Grandi nicchie, parte quadrangolari, parte rotonde, son destinate a contenere sarcofagi; mentre le cavità, in forma di nicchie, nelle quali si deponevano le urne cinerarie, sono disposte in sette file l'una sull'altra. Non meno importante è un *columbarium* scoperto nella Vigna Codini, il quale in nove file, l'una sull'altra contiene 425 nicchie.

Una simile conformazione hanno pure le camere, poste sotterra, di tali tombe, che però sorgono come liberi monumenti sulla superficie del suolo, e che noi esamineremo nel § che segue. Fig. 402 è l'interno d'un sepolcro siffatto, che ci occuperà un'altra volta, più avanti, per la sua forma esteriore (cfr. fig. 412). Questo semplice locale, coperto da una vôlta a botte, riceve scarsa luce da una piccola finestra aperta nella vôlta. Nelle pareti tutt'attorno, nonchè negli sporti delle medesime simili a banchi, si trovano le nicchie, dove si deponevano i vasi cinerari, alcuni dei quali sono stati trovati liberi ossia semplicemente sovrapposti a quegli sporti dei muri.

Fig. 402.

78. Passando ora dalle tombe sotterranee ai sepolcri eretti sulla superficie del suolo, cominceremo da quelle forme, che sono le più semplici, e che possono, quanto all'origine, essere messe in relazione colle accennate costruzioni libere degli Etruschi. Lasciando però da parte i semplici *tumuli* vogliamo tener parola soltanto di quelle tombe, alle quali è stata data una determinata forma architettonica. Tra queste pare si debba annoverare, in primo luogo, una tomba trovata presso Napoli, nota comunemente col nome di sepolcro di Virgilio, la quale, benchè si trovi in condizione di rovina, lascia pur tuttavia riconoscere la primitiva conformazione. Essa è qui riprodotta nella fig. 403 secondo

la restaurazione di Hirt. Consiste d'una base quadrata in mattoni, che alla faccia anteriore ha una semplice porta ad arco semicircolare, per la quale entravasi nel sepolcro. Sulla base si eleva un cono mozzato, pur di mattoni ad eccezione degli strati inferiori che sono di pietre squadrate. Una conformazione simile, ma con maggior ricchezza ed arte nella esecuzione, ha il così detto sepolcro degli Orazî e Curiazî, che si trova sulla via da Roma ad Albano, in vicinanza di quest'ultimo, e del quale la fig. 404 dà la ortografia e la fig. 405 la pianta. Il monumento, che appartiene, a quanto pare, ancora ai tempi della repubblica romana, è d'una pietra di cava, che si trova presso Albano e che chiamasi comunemente peperino; consiste di un basamento che occupa un'area di circa 19 metri quadrati e che è fornito di base e d'una cornice lavorata con cura; sul basamento sorge un cono simile a quello della tomba di Virgilio. Però qui, intorno al cono maggiore, s'aggruppano ancora quattro coni minori, uno a ciascun angolo del basamento; il cono maggiore e centrale superava notevolmente in altezza gli altri. Può darsi che qui si avesse dinanzi alla mente un determinato tipo etrusco; vero è, per lo meno, che le descrizioni del sepolcro del re etrusco Porsenna, di cui si è tentata in diversissimi modi la restaurazione, concorrono nell'ammettere una siffatta conformazione di quattro torri coniche racchiudenti nel loro mezzo una torre conica di maggior grandezza.

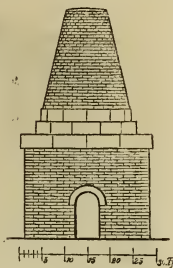



Fig. 403.

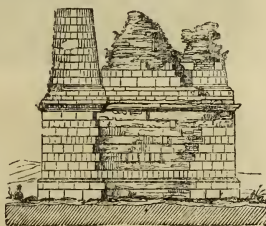



Fig. 404.

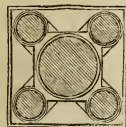



Fig. 405.

Strettamente connessa con questa è un'altra forma, per la quale, sopra un basamento quadrato, sorge un corpo rotondo, non però restremantesi a guisa di cono, ma avente una regolare conformazione architettonica. Questa forma ci è mostrata dal sepolcro qui riprodotto nella figura 406, il quale trovasi in vicinanza di Roma, sulla via Appia, e, secondo l'iscrizione sovr'esso conservata, era stato eretto a Cecilia Metella, figlia di Q. Cretico e moglie di quel C. Crasso, celebre per le sue ricchezze e per la sua partecipazione al triumvirato. Anche questo sepolcro consiste d'un basamento quadrato di pietra di cava, sul quale si eleva una rotonda rivestita di muratura a pietre squadrate, lavorata con molta cura e coronata da un fregio e da una cornice, l'uno e l'altra con ricca ornamentazione. Dai teschi di toro, che, alternati con festoni di fiori, formano la decorazione del fregio, tutto il monumento ha avuto la denominazione

popolare di «*capo di bove*». Una piccola porta conduce nell'interno, dove trovasi una camera sepolcrale di forma circolare. Come terminasse una vôlta alla cima o come fosse fatto il tetto, non pare che sia più possibile di riconoscere; il muro merlato della nostra illustrazione è d'origine medioevale, del tempo in cui i Caetani avevano trasformato il sepolcro in torre di difesa e l'avevano messa in comunicazione con un forte, che è ancor ben conservato. Al tempo d'Augusto appartiene la costruzione di un sepolcro, nel quale si dà chiaramente a conoscere la imitazione delle piramidi egiziane. Quest'è, come mostra la nostra illustrazione, figura 407, una piramide piuttosto ripida, che, sopra una base di 30 metri quadrati, si eleva a un'altezza di 37 metri. Consiste internamente d'una durissima mescolanza di calcina e di piccole pietre, mentre lo esterno è rivestito di lastre di bianco marmo. Recentemente è stato

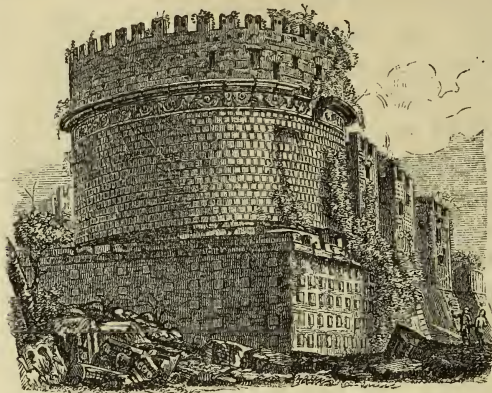
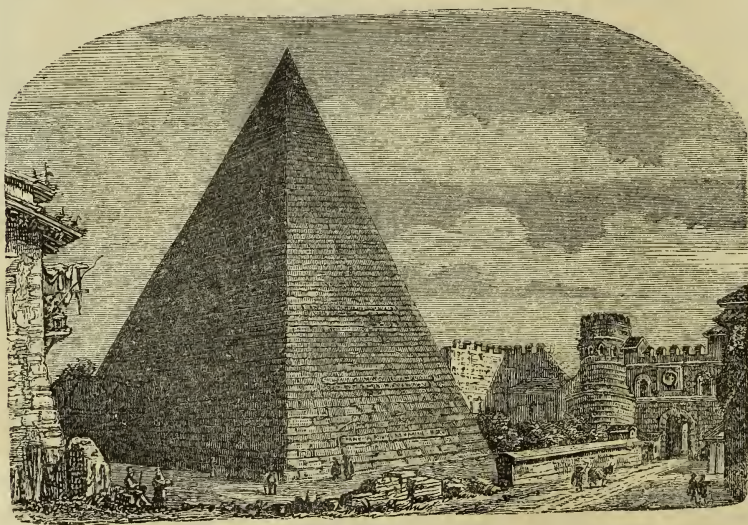



Fig. 406.

Fig. 407.

aperto al piede della piramide un ingresso alla camera sepolcrale, la quale è relativamente assai piccola, e mostra ancora gli avanzi di gentili pitture alle pareti; l'ingresso primitivo trovavasi, in forma di un pozzo obliquo, a metà altezza, circa, del lato settentrionale, e conduceva precisamente al centro della vôlta che copre la camera; quest'ingresso è coperto esteriormente da una pietra. Colonne e statue ornavano una volta la parte esteriore del monumento. Diverse iscrizioni, ancor conservate, ci dànno notizia del morto ivi sepolto; era un C. Cestio, che, come appunto dicono le accennate iscrizioni, era salito ad alte dignità, tra l'altre alla pretura e al tribunato popolare. Il monumento fu a lui eretto da alcuni suoi eredi, nel numero dei quali era M. Agrippa, ed è stato compiuto, conforme voleva una disposizione del testamento, nello spazio di 330 giorni.

Mentre i sepolcri fin qui considerati ci hanno mostrato forme che, più o meno esclusivamente, erano state trovate non con altro intento o concetto da quello del sepolcro in poi, v'ha d'altra parte un numero non piccolo di monumenti tali, la cui forma si avvicina alle forme dell'edificio templare. Possiamo citare tra questi il sepolcro rappresentato in alzata nella fig. 408, che è stato scoperto all'angolo settentrionale del Campidoglio. È fabbricato di pietre squadrate; sul basamento, di semplice forma, trovasi l'iscrizione, che ci informa essere stato il monumento consacrato dal senato e dal popolo all'edile Caio Publicio Bibulo, pei suoi meriti singolari. La parte superiore mostra, dal lato che è rappresentato nella nostra illustrazione, pilastri dorici o toscani, tra i quali si trova una porta. Questi pilastri sopportano una trabeazione, sulla quale vedesi una specie di ringhiera. Il fregio della trabeazione è ornato, come nel monumento di Cecilia Metella, di teschi di toro e di festoni. — Ancor più simile a un tempio è un sepolcro, trovato fra gli edifici di Palmira, il quale, come mostra la pianta (fig. 409, scala = 40 piedi), potrebbesi chiamare senz'altro un prostilo esastilo. Il corpo dell'edificio è un quadrato quasi regolare, davanti al quale trovasi un colonnato di sei colonne isolate. La conformazione

Fig. 408.

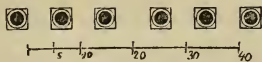
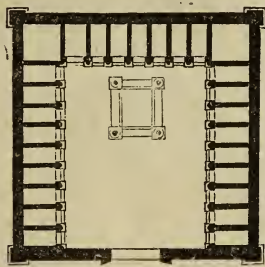



Fig. 409.

dell'interno mostra che quest'edifizio doveva essere una tomba di famiglia; imperocchè lungo tre pareti di esso trovasi una fila di strette celle o camere sepolcrali. Quel piccolo edificio di quattro colonne isolate (tetrastilo), che trovasi nel mezzo, serviva probabilmente per deporvi il sarcofago principale. — Ancora a Palmira esiste una torre (fig. 410, scala = 24 piedi), che alla facciata esteriore porta l'imagine giacente del defunto, e nei diversi piani dell'interno ha un gran numero di nicchie per urne cinerarie.

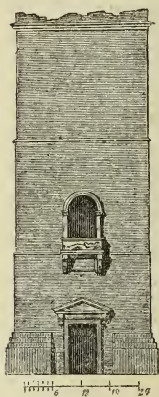



Fig. 410.

Tutti gli edifici fin qui addotti, benchè non si possano dir piccoli, sono però di dimensioni moderate e, ad ogni modo, non straordinarie. Ma aumentando sempre la sontuosità degli edifici, così privati come pubblici, non poteva non avvenire che anche ai monumenti sepolcrali si dessero dimensioni fuor del comune. La qual cosa era poi specialmente naturale, quando nella persona alla quale si erigeva il sepolcro, che doveva essere insieme un monumento d'onore, si concentrava la stessa dignità dello stato. Ond'è che già il sepolcro, che Augusto fece costruire per sè e pei suoi successori, aveva dimensioni colossali. Sopra uno zoccolo quadrilatero sorgeva, come nella tomba di Cecilia Metella, una rotonda imponente; alla rotonda era sovrapposto un *tumulus*, sotto il quale trovavansi le camere sepolcrali pei resti degli imperatori. I muri di cinta sono ancora abbastanza conservati per poter dare un'idea della primitiva grandiosità di tutto l'edificio; e chi scrive queste linee ha parecchie volte passato in quel luogo, consacrato un giorno alla mesta solennità della morte, liete ore di pomeriggio, assistendo alle rappresentazioni d'un teatro diurno, che, eretto nel centro stesso di quel sepolcro, colle sue centinaia di spettatori affermava nel modo più eloquente il diritto del presente sopra il passato, della vita sopra la morte.

Ora, dappoichè questo monumento ebbe pel corso d'un secolo accolti gli avanzi degli imperatori, e non parea che offrisse spazio sufficiente per nuovi ospiti, l'imperatore Adriano pensò di innalzare un edificio simile per sè e pe' suoi successori. Il luogo fu scelto sulla opposta riva del Tevere, in faccia al sepolcro d'Augusto, e fu messo in comunicazione colla città per mezzo del ponte già da noi studiato (*Pons Aelius*, cfr. fig. 369 e 370), l'odierno *ponte S. Angelo.* La conformazione di questo secondo sepolcro imperiale fu, in generale, la stessa del primo; ma più grandiose ancora le dimensioni. Sopra una base di 90 metri quadrati si elevava una colossale rotonda (67 metri di diametro e 22 d'altezza) rivestita, una volta, di marmo pario, e decorata di ornamenti architettonici più riccamente di quello che non fosse, a quanto pare, il

mausoleo d'Augusto. C'è anzi una tradizione, secondo la quale le ventiquattro ricche colonne corinzie della navata principale nella Basilica di S. Paolo avrebbero fatto parte in origine di questa *moles Hadriani*; dal che si argomenterebbe, che la rotonda fosse circondata da colonnati a guisa d'un periptero rotondo. E la cosa appare ancor più probabile per ciò, che si fa menzione di opere d'arte plastica aggiunte come ornamento al mausoleo, per le quali il posto più conveniente e acconcio sarebbe stato appunto sotto que' colonnati; e infatti sono state trovate magnifiche opere d'arte in vicinanza del monumento. Il nucleo dell'edificio stesso è conservato in quell' imponente rotonda di Castel S. Angelo; con che è reso assai difficile un esatto studio delle interne parti. La contemplazione di questa mole è però ben atta a darci una

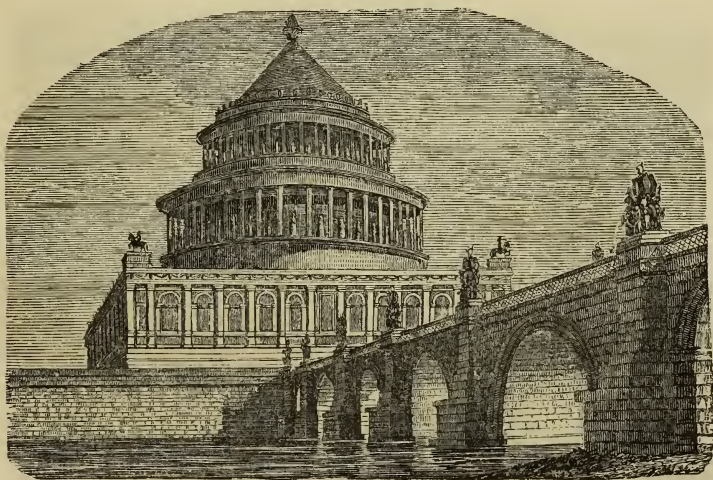



Fig. 411.

nozione del monumento primitivo, del quale si tentarono in fatti parecchie restaurazioni. Fig. 411 è la restaurazione di Canina, il quale, a differenza di Hirt, ammette un doppio colonnato esterno. Egli compisce l'edificio con un tetto piramidale, e fa finir questo, non senza probabilità, con una colossale pina di bronzo, che fu trovata sul luogo e che ora è conservata nei giardini del Vaticano.

Oltre questi edifici, ci son conservati dell'antichità romana un numero non indifferente di monumenti, che parte erano destinati ad accoglier nel loro stesso seno i resti di cari defunti, parte sorgevano invece sopra le vere camere sepolcrali. Questi monumenti o s'accostano, pel loro aspetto esterno, a quegli altri dei quali abbiam tenuto più esteso discorso, oppure non consistono che in piccole costruzioni in forma di

altari rotondi o quadrilateri (*cippi*), oppure infine si presentano come semplici pilastri (*erme*), arrotondati in cima da una parte, così da offrir la somiglianza con una mezza testa umana. Di tutte queste forme offre esempi istruttivi la «strada delle tombe» (fig. 412) dinanzi alla Porta Ercolanense a Pompei. In quel luogo trovansi, ai due lati della strada (il punto di vista della nostra illustrazione, fig. 393, è scelto non lungi dalla villa di Diomede), numerosi sepolcri, designati per la maggior parte da apposte iscrizioni come sepolcri di determinate persone o famiglie. Dove lo spazio era sufficiente, si è circondato il monumento, a somiglianza del tempio, d'un piccolo cortile, che col suo muro di cinta segnava la divisione dalla strada e dal terreno delle tombe confinanti. Siffatte circoscrizioni o indicano semplicemente che si tratti d'un terreno

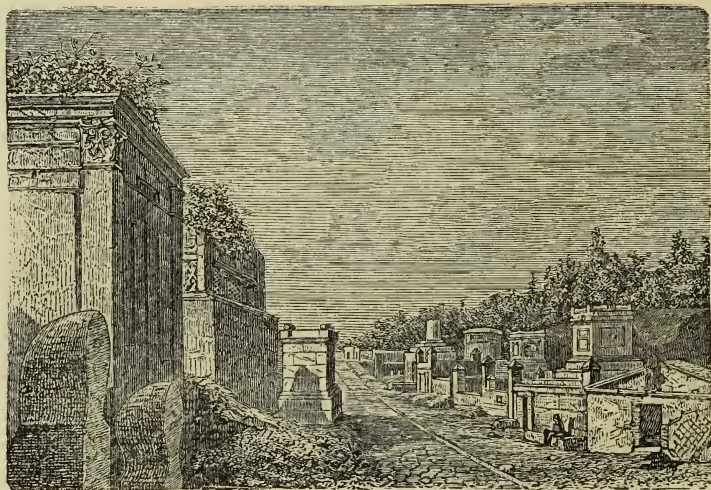



Fig. 412.

consacrato da sacre cerimonie, o potevano ancora, in singoli casi, racchiudere uno spazio destinato alla solenne cremazione dei cadaveri e alla conseguente raccolta delle ossa (*ossilegium*), che avveniva del pari secondo un rito prescritto. In questo secondo caso quegli spazi circoscritti eran designati come luoghi dove si bruciavano i cadaveri (*ustrina)*, e nel caso nostro erano destinati all'ustione di quelle persone soltanto, per le quali era fatto il monumento. Siccome però l'avere un *ustrinum* privato non era dato che a persone facoltose (e talvolta era anche cosa senz'altro proibita, nella vicinanza di certi sepolcri) così doveva naturalmente esser provveduto al bisogno delle persone meno agiate per mezzo di pubblici terreni destinati a quell'uso. Uno di questi si è infatti trovato in vicinanza di Pompei, in forma d'un quadrato ri-

cinto di muro. E che una disposizione simile esistesse anche a Roma, è provato da quel grande *ustrinum* pubblico che Piranesi ha scoperto lungo la via Appia, a cinque miglia circa dalla Porta S. Sebastiano, ed ha fatto conoscere nella sua opera « *Antichità di Roma*, III, 4 ». È un ampio quadrato chiuso da muri di grossi massi di peperino, ed ha tutto intorno, lunghesso il muro, una via rilevata e chiusa da un basso parapetto. Questo rialzo laterale era evidentemente destinato alle persone che, legate di parentela o d'amicizia con un morto trasportato in quel luogo, volevano assistere alla ustione del cadavere e alla succedente raccolta delle ossa, operazioni che si compivano nella parte media e più bassa del sacro recinto. Ma tornando alla nostra veduta della « via delle tombe », osserviamo innanzi a tutto, alla sinistra, un monumento sepolcrale in forma di tempietto a due colonne, che è sito precisamente rimpetto alla villa di Diomede, e che dalla apposta e conservata iscrizione è indicato come sepolcro comune della famiglia di M. Arrio Diomede. Appartengono al medesimo monumento anche i due cippi-erme (sulla forma di questi si è già parlato), in quanto che trovansi sopra una medesima base col sepolcro maggiore, e portano inoltre iscrizioni che li designano come posti in memoria di due membri della stessa famiglia. Il secondo gran monumento, da questa stessa banda, ha pure un'iscrizione, che lo indica come il sepolcro di un tal L. Cejo Labeone; il sepolcro portava prima la statua di questo già « *duumvir juri dicundo* » in Pompei, e quella della sua sposa; l'una e l'altra si trovano presentemente nel Museo Borbonico. Alla destra dell'illustrazione vediamo in prima un muro coronato d'un frontispizio, e nel muro una porticina. Per questa s'entra in un cortile quadrilatero scoperto, che è confinante coll'estremo limite della Villa di Diomede, e nel quale si son trovati, ancora perfettamente conservati, gli apparecchi pel banchetto funebre, con cui si chiudevano le cerimonie della sepoltura; vi si è scoperto, cioè, un *triclinium funebre*, perfettamente simile alle sale da pranzo che troviamo nelle case private, coi letti dolcemente inclinati. Quando questo fu scoperto, i muri erano internamente coperti, perfettamente alla maniera delle camere d'abitazione di Pompei, di gentili pitture, le quali però ora sono quasi affatto distrutte. Dopo il *triclinium* viene un monumento sepolcrale in forma d'altare, che posa sopra ricco basamento, e va annoverato tra i più belli e meglio conservati di tutta Pompei. È circondato da un cortile, i cui muri vedonsi ornati di torricine merlate; una semplice porta dà accesso dalla strada. Nella base del monumento trovasi la camera sepolcrale, di cui abbiam già dato la veduta interna nella fig. 402; il cippo, simile ad altare, che, posando su parecchi gradini, si eleva sul basamento, e sovrasta

di molto alla cinta del cortile, è riccamente ornato di bassirilievi, e l'iscrizione, che leggesi sulla faccia anteriore, dice che *Naevoleia Tyche*, la liberta d'un *Luccius Naevoleius*, ha eretto di vivente questo monumento per sè e per L. Munazio Fausto e pei liberti e le liberte dell'una e dell'altro. Tra i monumenti che vengon dopo, dalla stessa parte, e che sono ancor visibili nella nostra veduta, vogliam far cenno ancora del cenotafio dell'augustale C. Calvenzio Quieto, in gentil forma d'altare; dopo questo viene un sepolcro di famiglia, senza iscrizione, che ha la forma di una torre rotonda mozzata, intorno alla quale gira un muro coronato di piccole torri ornate di bassirilievi ; dopo tutti questi trovasi il sepolcro di Scauro, interessante

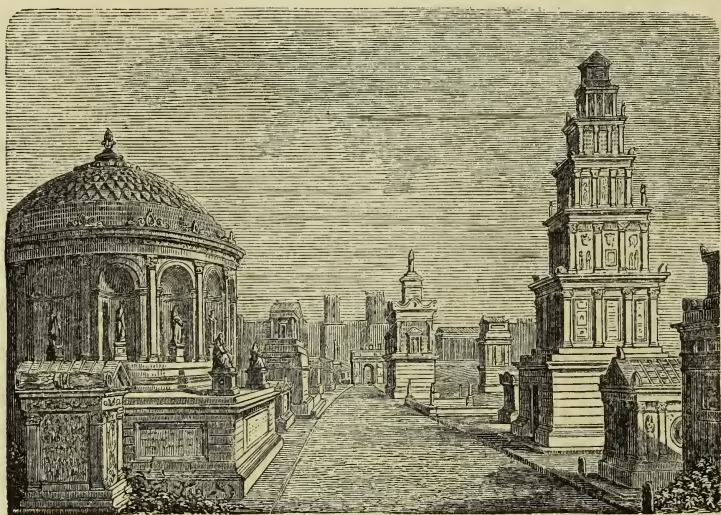



Fig. 413.

pei suoi bassirilievi rappresentanti scene gladiatorie (cfr. fig. 505, 507, 508).

Lasciando di continuar la rivista delle tombe della nostra illustrazione, e non entrando a parlare neppur di tutti quegli altri sepolcri simili, di cui abbiamo precisa notizia per sparsi cenni degli autori, conchiudiamo questo paragrafo colla veduta (fig. 413) d'una parte della via Appia, in vicinanza di Roma, decorata di numerosi monumenti. Questa gran strada militare era quant'altre mai adatta, per la sua importanza commerciale e politica, ad essere ornata di monumenti sepolcrali e onorifici; ed oggi ancora si possono per parecchie miglia, partendo da Roma, riconoscer le traccie degli antichi monumenti. Dietro accurato studio di queste rovine e dietro il confronto delle medesime con monumenti simili, noti altronde, l'architetto L. Canina ha tentato di

ricomporre il primitivo aspetto di alcune parti di quella strada. Una di queste tentate restaurazioni, la quale si distingue per la varietà e la magnificenza de' suoi monumenti, è quella che abbiamo riprodotta nella nostra illustrazione.

79. Ai monumenti sepolcrali, descritti nei precedenti paragrafi, può tener dietro un breve cenno intorno a quegli altri monumenti, che avevano per fine non tanto di conservare i resti dei morti, quanto di ricordare e glorificare fatti o meriti di certe persone. Al monumento sepolcrale è affine il monumento d'onore; anzi, come già osservammo a proposito dei sepolcri greci (cfr. § 24, *c*), lo stesso monumento sepolcrale può, in quanto non contenga realmente i resti di un defunto, ossia come cenotafio, acquistare il carattere di un monumento d'onore. Così possono facilmente taluni dei già visti monumenti sepolcrali romani essere insieme riguardati come monumenti onorari; come, inversamente, in qualche monumento che si sarebbe inclinati a chiamare monumento onorario, non si può escludere interamente il carattere di monumento sepolcrale. Questa mescolanza o contatto di due fini, che, propriamente considerati, sarebbero diversi (una mescolanza di cui l'esempio più ragguardevole ci è offerto nella colonna d'onore dell'imperatore Traiano, che sarà descritta più avanti), par che debbasi ammettere anche pel monumento qui riprodotto nella fig. 414; il quale trova quindi il suo posto naturale qui, quasi anello di congiunzione tra il sepolcro ed il monumento

Fig. 414.

onorario. La nostra illustrazione rappresenta il lato settentrionale d'un monumento che ancora oggi esiste presso il villaggio di Igel in vicinanza di Treviri. Costrutto in pietre squadrate, esso si eleva, con diversi piani, fino a un'altezza che non è da tutti riferita nella medesima misura. Secondo la minore di queste misure sarebbe di 64 piedi. I lati settentrionale e meridionale hanno una larghezza di 15 piedi; l'orientale e l'occidentale di 12. Il tetto, che ha la forma d'una ripida piramide con rigonfiamento a linee svelte, è ornato d'una copertura squamiforme, ed è coronato da una specie di capitello ch'è ornato agli angoli di figure umane, e che porta in cima una palla sostenuta da piccole figure di sfingi. Frammenti di figura, che si trovano sopra la palla, danno indizio che in origine vi stava un'aquila con volto umano, in atto di spiccare il volo al cielo — un simbolo, che qui, come in più altri casi, significa l'apoteosi del morto, o della persona in onor della quale era eretto il monumento. Oltre a queste sculture, pur troppo assai frammentarie, il monumento ha un gran numero di bassirilievi, di cui son coperte, e quasi sopraccaricate, tutte le faccie e i piani. Queste figure si riferiscono in parte, come p. es. la rappresentanza principale del lato a mezzogiorno, a quelle persone, in onor delle quali, anzitutto, era stato eretto il monumento; in parte son d'argomento mitologico, come quella nel campo centrale della nostra illustrazione, ove pare rappresentato il dio del sole col suo carro; in parte finalmente rappresentano scene della vita reale, che devono servire a caratterizzare le persone titolari del monumento; di queste ultime figure avremo più avanti l'occasione di addurre un esempio. Lo stile delle figure e della membratura architettonica del monumento sembra accennare al periodo imperiale seriore. Una iscrizione non ben conservata, epperò letta e spiegata in assai diverse maniere, par che dica almen questo con certezza, che il monumento è stato innalzato da L. Secondinio Aventino e da Secondinio Securo in onore dei loro genitori e degli altri loro consanguinei. Esso è dunque un comun monumento d'onore della famiglia dei Secondinî; e sta pure a conferma di ciò il fatto, che anche in parecchie altre iscrizioni trovate a Treviri son mentovati membri di questa famiglia come aventi coperto cariche diverse. — Monumenti sepolcrali di forma perfettamente simile furono trovati da Enrico Barth, nel suo viaggio nel sud del territorio tripolitano (la *Syrtica Tripolitana* dei Romani), e, cioè, nel Wadi Taghige e in vicinanza della fonte di Taborieh (1).

---

(1) E. Barth, *Viaggi e scoperte nell'Africa settentrionale e centrale*, I, p. 125 e 132; e la relazione in estratto del medesimo viaggio, p. 53 e 56.

Veniamo ora ai monumenti d'onore nello stretto senso della parola, vale a dire a que' monumenti, che, senza avere relazione di sorta col sepolcro, sono stati eretti per onorare una determinata persona o per celebrare un dato avvenimento. A questo proposito è anzitutto da osservare, che, nel significato da noi espresso, qualunque edificio, sia un tempio, un portico o un teatro, qualunque costruzione architettonica, come colonne, pilastri, porte, se si innalzarono in memoria di persone o a glorificar fatti da queste compiuti, devono esser pure annoverati tra i monumenti onorari. A Cesare e a parecchi imperatori si eressero templi; piccoli edifici in forma di cappelle, eretti in onore di singole persone, occorrono, tra altri esempi, a Palmira; portici e colonnati erano destinati, così in Roma come già appo i Greci, a tramandare alla posterità la memoria di persone benemerite oppure di grandi fatti; e in Roma perfino un teatro doveva celebrare l'onore d'un favorito dell'imperatore Augusto. Descrivere estesamente questi e simili monumenti sarebbe qui fuor di luogo. Di essi o si è già parlato sotto la classe speciale a cui appartengono secondo il loro carattere architettonico, o se ne terrà parola ancora in seguito in diverse occasioni. Qui gioverà considerare due forme soltanto del monumento d'onore nello stretto senso della parola, le quali o sono state trovate dai Romani, oppure furono da essi adottate con una speciale predilezione: di quest'ultima classe sono le colonne onorarie; della prima i così detti archi trionfali. Le colonne erano già appo i Greci una delle forme più gradite e più frequentemente usate del monumento, sia che dovessero portare la statua della persona onorata (come sappiamo p. es. di quella dell'oratore Isocrate), sia che portassero invece un altro oggetto qualsiasi riferentesi alla persona o alle sue opere, com'era la colonna eretta in onore dello stesso Isocrate, la quale sosteneva la figura d'una sirena, qual simbolo dell'eloquenza; o com'erano altre colonne, in parte ancor conservate, che sostenevano tripodi conferiti quali segni di vittoria ai vincitori degli agoni così musicali come d'altra natura (1). Ma si erigevano anche colonne senza alcuna siffatta aggiunta di figure o di oggetti, e indicanti solamente per iscrizioni il loro scopo speciale; e i Romani, i quali già da tempo piuttosto antico avean adottato questa forma di monumenti prendendola dai Greci, potrebbero per fermo offrirci esempi di

(1) Sul lato meridionale dell'acropoli d'Atene, vicinissimo al muro della cittadella, sul ripido pendìo sassoso che sovrasta al teatro di Dioniso, stanno ancora oggi parecchie di siffatte colonne, i cui capitelli, d'ordine corinzio, hanno perfino forma triangolare in vista della loro destinazione a sostegni di tripodi.

tutte le tre specie di colonne d'onore. Questa onorificenza era da principio decretata dal senato, ma più tardi potè esser concessa anche dal popolo, e la spesa o era sostenuta dallo Stato, oppure vi si sopperiva con collette — ossia, come oggi direbbero e come oggi ancora si fa per simili ragioni, per sottoscrizioni. Le occasioni potevano essere tali e tante quanti sono i modi con cui altri può rendersi benemerito della patria e del pubblico bene. In quanto poi qui si tratta di tali colonne, la cui forma artistica noi abbiam già imparato a conoscere in parecchi luoghi, non importa che ci fermiamo a darne una descrizione speciale. Ma vi sono però alcuni monumenti superstiti di questa classe, che mostrano una divergenza essenziale dalla forma comune delle colonne. Tra questi citiamo in primo luogo, come quella che è forse la più antica colonna-monumento, la colonna eretta sul foro in memoria della vittoria navale riportata da C. Duilio sui Cartaginesi l'anno 261 a. C. Dai rostri, ch'erano appesi lungo il fusto, fu detta *Columna rostrata;* se ne conserva una copia di un tempo più recente, ma coll'antica iscrizione, nel Museo Capitolino. Questo antico monumento diventò, colla sua forma, il modello per quelle *columnae rostratae*, di cui sono ornate parecchie medaglie del periodo imperiale, commemoranti vittorie navali; quali, a cagion d'esempio, parecchie medaglie d'argento di Augusto e di Tito, dove la colonna porta in cima la statua dell'imperatore. Che però siffatte colonne rostrate, effigiate sopra medaglie, sieno state realmente erette durante il periodo imperiale, è cosa che non potremmo affermare, mancandocene ogni notizia positiva. Sono da annoverare qui, in secondo luogo, quelle colonne, le quali, a meglio caratterizzare i fatti della persona glorificata, son coperte di rappresentanze in bassorilievo. Di solito, questi bassirilievi giravano, come una fascia spirale, intorno al fusto della colonna dalla base fino al capitello. Una colonna così fatta formava l'ornamento di quel magnifico foro, edificato dall'imperatore Traiano, intorno al quale dovremo tener discorso più avanti (cfr. § 82). La colonna Traiana si eleva, sopra uno zoccolo quadrato che è coperto della iscrizione e di trofei militari d'ogni maniera, fino ad una altezza di 109 piedi, di cui 17 pel basamento e 92 per la colonna, compresa la base e il capitello. Sul capitello trovasi il piedestallo cilindrico, alto 8 piedi, che una volta portava la statua di bronzo dorato dell'imperatore; questa non esiste più, ed è ora surrogata da una statua di bronzo di San Pietro. Sono invece straordinariamente ben conservate le altre parti della colonna, che è composta di 23 tamburi di marmo. I bassirilievi, che formano 22 giri spirali intorno al fusto, rappresentano una serie continuata di scene delle guerre sostenute da Traiano contro i

Daci. L'iscrizione al basamento della colonna (1) informa intorno al tempo in cui la colonna fu eretta, e dice essere scopo della medesima, l'indicare da quale altezza sia stato spianato il colle Quirinale, a fine di ottenere spazio sufficiente per tutte le opere del nuovo foro. Eppure, anche a questo monumento onorario si ascrive un significato affine a quello del sepolcro; in quanto che, secondo una tradizione, una palla tenuta dalla statua avrebbe contenuto le ceneri dell'imperatore; che se questa tradizione ha poco fondamento di credibilità, pare invece assai più attendibile un'altra notizia, secondo la quale l'imperatore Adriano avrebbe fatto deporre i resti del suo predecessore in un'urna d'oro sotto la colonna. Una scala a chiocciola, di 185 gradini, alla quale dà accesso una porta praticata nel basamento, conduce nell'interno della colonna e sulla piattaforma del capitello.

Simile alla colonna di Traiano, benchè propriamente non paragonabile con questa quanto alla perfezione del lavoro e alla bella impressione prodotta, è la colonna che il popolo e il senato hanno consacrato alla memoria del nobile Marco Aurelio Antonino. Anche questa pare non sia stata eretta isolatamente affatto, ma in rapporto con un tempio parimente consacrato all'imperatore. Anch'essa è ben conservata, sebbene non tanto quanto la colonna Traiana, e reggeva del pari il simulacro dell'imperatore, mentre oggi in quella vece ha sulla cima la statua di S. Paolo, fattavi sovrapporre, come quella di S. Pietro sulla colonna Traiana, da papa Sisto V, nell'occasione che questi due monumenti furono ripuliti e restaurati. La colonna d'Antonino è qui riprodotta, cogli edifici che originariamente la circondavano, nella fig. 415, dietro la restaurazione di Canina. Anch'essa, come la colonna di Traiano, consisteva di grossi massi cilindrici di marmo, internamente scavati in modo da contenere una scala a chiocciola, che presentemente ha 190 gradini. L'altezza, secondo la notizia d'una iscrizione che fu trovata in vicinanza della colonna, era precisamente di 100 piedi romani antichi. Il fusto è eguale a quello della colonna Traiana; il basamento invece è molto più alto, e ora non sorge che in parte fuori del suolo. I disegni dei bassirilievi, che in 20 giri spirali attorniano il fusto, si riferiscono ai fatti delle guerre che l'imperatore sostenne contro i Marcomanni e contro le popolazioni al nord del basso Danubio. Alcune parti di questi bassirilievi, come di quelli della colonna Traiana, ci verranno in acconcio nel § 107, quando tratteremo delle antichità guerresche.

---

(1) SENATUS POPULUSQUE ROMANUS IMP CAESARI DIVI NERVAE F NERVAE TRAIANO AUG GERM DACICO PONTIF MAXIMO TRIB POT XVII IMP VI COS VI P P AD DECLARANDUM QUANTAE ALTITUDINIS MONS ET LOCUS TANTIS OPERIBUS SIT EGESTUS.

Passando ora, infine, agli archi o porte trionfali, noteremo che questi furono assai di frequente usati dai Romani, sebbene l'architettura greca non offrisse numerosi esempi di questo genere. Epperò questi monumenti, come appaiono per lo più motivati dalle particolari condizioni politiche del popolo romano, così portano veramente tutta l'impronta dell'arte romana. L'uso delle festose processioni, allo scopo di festeggiare questa o quella felice impresa, avrà fin da principio offerta l'occasione di erigere anche porte di festa, sotto cui avesse a sfilare il corteo e dovesse essere ricevuta la persona festeggiata. La prima idea, che s'offriva naturalmente da sè, era di ornare coll'aggiunta di statue o d'altro le porte stesse della città; ma in seguito soccorreva facile il pensiero di erigere porte isolate, dove l'ornamento statuario dovesse essere stabile, e così desse in certo modo una durata monumentale a quell'ornamento statuario, che solo provvisoriamente e per quelle straordinarie circostanze era stato aggiunto alle porte della città. Per ciò che riguarda le occasioni dell'erigere siffatte porte onorarie, vale quello che prima si è detto intorno alle occasioni dell'innalzare monumenti onorari in genere. Qualunque specie di meriti relativi al bene dello stato e dei cittadini potevasi in questo modo commemorare; e di ciò fanno fede i monumenti superstiti di questa classe, dei quali è grande il numero. Un arco a Rimini, eretto ad Augusto, glorifica i meriti che quest'imperatore s'era acquistati colla costruzione della via Flaminia, che congiungeva quella città, l'antica *Ariminium*, con Roma. I meriti di Traiano per la restaurazione del porto d'Ancona sono commemorati dall'arco che ancor oggi esiste sul molo di quel

Fig. 415.

porto. Allo stesso imperatore è consacrato un arco a Benevento, per aver restaurata la via Appia. La costruzione d'un magnifico nuovo quartiere di Atene è celebrata da un arco eretto all'imperatore Adriano in vicinanza dell'*Olympicum*, e oggi ancora esistente e abbastanza ben conservato. Il così detto arco dei Sergi, a Pola, è un monumento onorario d'una famiglia. Una porta piccola, ma riccamente ornata di sculture, sul Foro Boario in Roma, è da riguardarsi come monumento della venerazione e della gratitudine degli orefici e dei boari per l'imperatore Settimio Severo.

Fra tutte l'altre però vuol essere ricordata una occasione speciale, la quale, intimamente connessa col carattere bellicoso del popolo, e colla singolare compiacenza ch'ei prendeva nelle solennità e negli onori guerreschi, mosse assai volte ad erigere porte onorarie. Vogliam dire il costume di concedere a un capitano vittorioso, dopo finita una guerra (dalla cui importanza dipendeva anche il grado dell'onore tributato), un solenne ingresso nella città; nella quale occasione il vincitore, sopra un magnifico carro, alla testa del suo esercito ornato a festa, procedeva recandosi a ringraziare gli dei, e spiegando in certo modo dinanzi agli occhi del popolo la propria vittoria e l'importanza della medesima, sia mediante rappresentazioni figurate, sia mediante le prove di fatto della preda e dei prigionieri. Questo ambito altissimo onore delle processioni trionfali, alla cui descrizione sarà più innanzi dedicato un capitolo speciale (§ 109), è da riguardare come una vera e propria creazione dello spirito del popolo romano e delle condizioni politiche di Roma; ci offre anzi per queste ultime una testimonianza tanto caratteristica, quanto è quella, che, per lo spirito e pei costumi del popolo greco, ci è per avventura offerta nei loro pubblici giuochi e nell'alta importanza da loro attribuita alle vittorie agonali. Nessuna meraviglia pertanto, che anche all'architettura, la quale, più o meno consapevolmente, seppe incorporare e dar forma artistica a tutti gli aspetti e a tutte le tendenze della vita nazionale, fosse proposto dall'uso del trionfo un nuovo quesito e un nuovo ufficio. La processione trionfale chiamò in vita l'arco trionfale, sotto il quale passava la solenne *pompa* dell'esercito sfilante, e nel quale la *pompa* stessa doveva in certo modo trovare la propria monumentale eternità. E infatti i bassirilievi di siffatti monumenti rappresentano, non di rado, i singoli quadri della vera marcia trionfale per cui erano destinati; e sull'arco di Tito esiste perfino un bassorilievo che rappresenta questo stesso monumento, al quale serve d'ornamento. E come l'arco trionfale (benchè non molti esempi ce ne restino), appare sorto dai bisogni della vita e dal genio stesso del popolo romano; così non è cosa meno notevole, che il modo, come fu

qui sciolto il problema architettonico, è tale da riuscire per avventura il più adatto a fornirci un chiaro concetto degli elementi specificamente nazionali dell'architettura romana. Non mai la costruzione arcuata e il principio della vôlta appaiono così semplici e insieme così efficaci come nell'arco trionfale. Non mai si appalesa con sì grande evidenza la associazione dell'antico e patrio principio dell'arco col principio greco delle colonne — una associazione che costituisce il pensiero fondamentale e determinante della architettura romana — come in quelle libere porte trionfali, visibili da ogni parte, nelle quali il passaggio è arcuato secondo quel sistema di costruzione, di cui abbiam già spesso riconosciuta l'eccellenza; mentre semicolonne, o colonne intere e libere, fanno, per così dire, cornice alla arcata e sembrano reggere il cornicione, che, come nel tempio a colonnato, forma il superiore complemento orizzontale, pur sovrastandogli di regola un secondo piano di minore altezza. Ben inteso, che con tutta la semplicità di questo tipo fondamentale, nell'attuazione del medesimo ha pur trovato modo di prodursi una grande varietà. Ma noi, senza altrimenti occuparci di questa varietà di forme, ci accontentiamo di presentare due esempi di archi trionfali, nei quali ci è fornito un saggio delle due classi principali, che posson dirsi le due forme predominanti di questi monumenti. Vale a dire; gli archi trionfali, a somiglianza delle porte di città, possono avere o un solo passaggio (cfr. s., fig. 356), o tre passaggi (figure 358-360): l'applicazione di due passaggi, che per effetto

Fig. 416.

di particolari circostanze vedemmo ammessa in una porta romana (figura 357), non poteva evidentemente venir mai in acconcio per archi trionfali.

Della prima specie abbiamo un bell'esempio nell'arco di Tito a Roma, che è di marmo pentelico (1). La fig. 416 lo rappresenta in ortografia e col

(1) L'altezza è di metri 15,40, la larghezza di 13,50, la profondità 4,75. L'ar-

complemento d'una sovrapposta quadriga portante la statua dell'imperatore. La struttura è assai semplice: due forti pilastri murali sono congiunti da un arco, sotto il quale doveva passare la marcia trionfale. Ciascuno dei pilastri ha due semicolonne scanalate, d'ordine composito, che sono anzi il più antico esempio di questo ordine (le due esteriori sono un complemento moderno in travertino, e non sono scanalate). Le due colonne di ciascun pilastro posano sopra un basamento comune e racchiudono una così detta finestra cieca, indicata in bassorilievo. La trabeazione che passa sulle colonne, e insieme sull'arco, è riccamente decorata; il fregio porta in piccoli bassirilievi la rappresentanza della *pompa* sacrificale. Sopra la trabeazione si eleva un attico, che, in armonia colla parte sottoposta, è diviso in tre parti, di cui la mezzana porta l'iscrizione. L'arcata stessa è decorata con sculture di squisito lavoro; nei triangoli formati dalle linee dell'arco e da quelle delle colonne e della trabeazione vedonsi vittorie alate con insegne guerresche. Le due pareti interiori, ossia sotto l'arco, sono decorate ciascuna d'un bassorilievo, quello di destra rappresentante l'imperatore sul suo carro trionfale, quello di sinistra un gruppo di guerrieri colla preda fatta nella guerra giudaica; dove è notevole, tra gli altri oggetti, il candelabro a sette braccia tolto dal tempio di Gerusalemme (cfr. § 109). Nella vôlta a mezza botte, riccamente ornata a cassettoni, e precisamente nel colmo della medesima, è figurata in bassorilievo l'apoteosi dell'imperatore, che da un'aquila è trasportato in cielo. Il monumento, come risulta dall'iscrizione e dai bassirilievi, è stato eretto dal popolo e dal senato all'imperatore Tito, dopo la sua morte, e sotto il suo successore Domiziano. Si trova in bella situazione tra il tempio di Venere e Roma e il Colosseo, superiormente alla via Sacra; e tra i monumenti dell'odierna Roma può riguardarsi come uno dei più importanti per la storia dell'arte.

Benchè appartenente a tempo posteriore, l'arco trionfale dell'imperatore Costantino ha forse un valore ancor maggiore per la storia dell'arte, siccome quello che porta le traccie di due periodi storici molto diversi. Imperocchè questo monumento, mentre può riguardarsi, in ordine al tempo in cui fu eretto, come la conclusione di tutte le imprese dell'impero romano (nel quale rispetto entra pur sempre nel dominio de' nostri studi); mentre ancora, in ordine alla sua destinazione, può valer quasi come il monumento del cristianesimo vittorioso, in quanto che aveva da glorificare quella vittoria di Costantino sul com-

---

cata ha una larghezza di m. 5,36 e un'altezza di 8,36. Nel medio evo questo arco era stato deturpato da una torre di difesa fabbricatavi sopra; ma nel 1822 fu restaurato e ridotto nella sua forma attuale.

petitore Massenzio, che determinò la esaltazione del cristianesimo a religione dello stato romano; d'altra parte esso mette pur radici in tempi, nei quali il romanesimo ancor viveva nella pienezza della sua forza, ci riconduce ai tempi gloriosi quando Traiano vinceva i barbari del nord, e faceva scendere sul suo impero un'êra, sia pur breve, di felicità e di civile benessere. Imperocchè, quando, dopo quella vittoria (312 d. C.) al ponte Milvio, dinanzi a Roma, il popolo ed il senato decretarono di erigere un arco trionfale al vincitore, o fosse il decadere della potenza creatrice nell'arte, o fosse la brevità del tempo fissato per l'opera, fatto sta che si dovettero utilizzare, adoperandoli pel nuovo edificio, gli ornamenti plastici e fors' anche le parti architettoniche d'un più antico arco, eretto per simile scopo (1). L'arco di Costantino ha, come mostra la pianta (fig. 417), tre passaggi, dei quali il mezzano è più alto e più ampio dei laterali, ed era destinato per lo stesso carro trionfale dell'imperatore. I tre passaggi (vedi la veduta ortografica, fig. 418) erano compresi non già tra

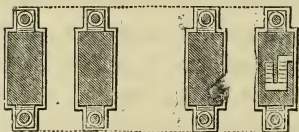
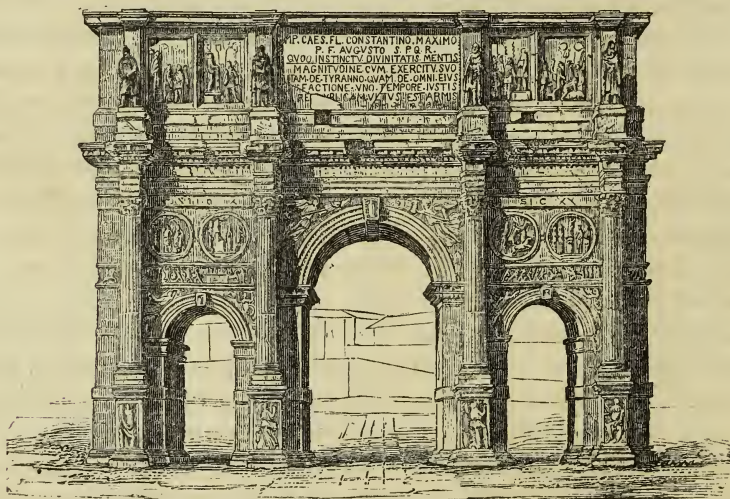



Fig. 417.

Fig. 418.

semicolonne, ma tra colonne isolate. Le colonne erano di un marmo numidico di color giallastro, il così detto *giallo antico*, e ciascuna fronte dell'arco ne aveva quattro. Il modo come son lavorate accenna, secondo

(1) Altezza dell'arco di Costantino metri 21, larghezza 25,70, profondità 7,40, altezza dell'arcata di mezzo 11,50, delle due arcate laterali 7,40.

Hirt, ad un periodo di un più puro stile, ai tempi dell'imperatore Adriano. La maggior parte delle sculture invece, delle quali l'edificio è ornato alle due fronti e internamente sotto l'arcata di mezzo, son tolte dall'arco trionfale che una volta era stato eretto all'imperatore Traiano, a ricordare le sue gesta nella guerra dacica e nella guerra partica (secondo Hirt sarebbero stati due archi distinti per le due diverse guerre) ed a celebrare le non meno gloriose sue opere di pace. La disposizione delle numerose sculture è d'uno squisito buon gusto. Cominciano già ai piedestalli delle colonne, dove vediamo grandi figure ritte, in bassorilievo. Poi ciascuna arcata ha due vittorie sedute, a destra ed a sinistra delle cornici dell'arco pure riccamente ornate. Viene poi, quasi a formare un fregio continuato sulle arcate minori, una fascia di bassirilievi in piccole dimensioni, e sopra ciascuno di questi poco rilevati bassirilievi due medaglioni (otto in tutto per conseguenza) rappresentanti scene della vita privata dell'imperatore Traiano; e finalmente sull'attico, ossia sul secondo piano sovrapposto alla trabeazione comune, otto bassirilievi, di forma quadrilatera e con figure più grandi, corrispondenti agli otto sottoposti medaglioni. Le sculture superiori, accennate da ultimo, cominciano, secondo la descrizione di Braun, dalla parte che è rivolta verso l'Aventino. « Esse cominciano, » dice questo autore nella sua opera sulle ruine e sui musei di Roma, p. 8, « colla rappresentanza dell'ingresso trionfale di Traiano, dopo la prima guerra dacica; prendono poi per soggetto i meriti da quell'imperatore acquistati per aver condotto la via Appia attraverso le paludi Pontine, e per la fondazione d'un orfanotrofio; poi toccano i suoi rapporti con Partamisire, re dell'Armenia, con Partamaspate, a cui l'imperatore è in atto di porgere la corona del regno Partico, e infine con Decebalo re dei Daci, i cui sicari assoldati noi vediamo qui condotti alla presenza dell'imperatore. I due ultimi bassirilievi rappresentano l'imperatore che arringa i soldati, e il solito sacrificio d'un porco, d'una pecora e d'un toro [*suovetaurilia*]. » Quanto ai medaglioni, che descrivono la vita privata dell' imperatore « in composizioni semplici e piene di grazia », Braun così si esprime: « Il primo rappresenta una partenza per la caccia. Il secondo è un sacrificio a Silvano, al quale il cacciatore si rivolge come al protettore delle foreste. Il terzo ci mostra l'imperatore a cavallo, mentre è alla caccia dell'orso; e il quarto rappresenta un sacrificio di grazie offerto alla dea delle caccie. Nella continuazione, sulla fronte rivolta al Colosseo, vediamo una caccia al cinghiale, un sacrificio ad Apollo, la scena di un leone abbattuto e steso morto al suolo, e da ultimo una enimmatica scena di oracolo, che ha forse riferimento al miracoloso salvamento di Traiano dal terremoto di Antiochia ». Il fregio già accennato, che passa anche sulla

arcata principale, contiene la rappresentanza d'una battaglia, e vi possiamo riconoscere la sconfitta dell'esercito nemico inseguito dai vincitori, e l'imperatore incoronato dalla dea della vittoria. L'arco è dedicato all'imperatore Costantino, come « al fondatore della pace » e « al liberatore della città »; e queste iscrizioni fanno riferire le rappresentanze del fregio alla sconfitta di Massenzio e alla conseguente occupazione della città di Roma. Soltanto questi ultimi disegni, insieme colle figure delle vittorie sedute, e colle figure ritte ai piedestalli delle colonne, sono del tempo di Costantino, e manifestano appunto colla rozza esecuzione e colla inabile composizione, quanto fosse caduta in basso l'arte romana; mentre per contrario i bassirilievi che risalgono al tempo di Traiano, comprese le figure di barbari fatti prigioni, sovrapposte alle colonne, son ragguardevoli così per l'alta perfezione artistica nell'esecuzione, come per la composizione armonica e gradevole. Alcuni di questi saranno più avanti (§§ 107-9) riprodotti e fatti argomento del nostro discorso.

80. Tra le diverse specie di edifici greci abbiamo conosciuto il ginnasio, e abbiam visto in esso un istituto cresciuto e connesso intimamente colla vita stessa di quel popolo (v. sopra § 25). Era sorto da semplici e modesti principii, non avendo in sulle prime altro scopo che di servire a bisogni privati; ma per la grande importanza che la ginnastica, tecnicamente esercitata e diretta ad uno sviluppo tecnico ed estetico del corpo, aveva acquistato nella vita greca, gli istituti ginnastici si andarono via via ampliando, non solo per ingrandimento, ma anche per maggior varietà di locali: vi si aggiunsero anche i bagni, e da ultimo s'ebbe cura di annettervi anche locali che non fossero ad uso dei soli ginnasti, ma fossero piuttosto destinati ad accogliere un numero più o meno grande di spettatori, o, in genere, di persone che volessero trattenersi per ragione di sollievo e di divertimento in quei luoghi consacrati alla pubblicità. Un posto simile occupano, nella vita romana, gli stabilimenti di bagni. Anche questi non erano, in origine, che semplici edifici per l'uso privato, sorti pel bisogno del bagno, bisogno assai più vivamente sentito dagli antichi che non sia da noi; anche questi bagni si andarono ampliando per l'aggiunta di nuovi locali, finchè crebbero a tale da diventare imponenti e sontuosi edifici. I bagni erano tanto indispensabili ai Romani quanto ai Greci i loro ginnasi; di modo che, riguardati come una delle principali necessità della vita pubblica, non potevano per fermo mancare, se anche non sempre egualmente magnifici, in nessuna città che fosse di qualche importanza.

Così questi edifici, i quali, per la importanza predominante che in essi acquistarono più tardi i bagni caldi, furono generalmente chiamati

col nome di *terme*, possono ben essere paragonati ai ginnasi dei Greci; anzi in tempo seriore si trova applicato ad essi, in qualche raro caso, il nome stesso di *gymnasium*. Con tutto ciò le terme differiscono in molti punti essenziali dai ginnasi greci. La prima ragione di differenza sta in ciò, che gli esercizi ginnastici, i quali costituivano lo scopo principale del ginnasio greco, non ebbero mai nella vita e nell'educazione dei Romani quell'importanza che avevano acquistato nella Grecia. È bensì vero, che, quando i Romani, come si disse, vennero in più stretto contatto coi Greci, e ne conobbero meglio i costumi, anche quella o questa specie di esercizi ginnastici fu importata a Roma — e non mancano infatti edifici romani che pel greco loro nome fanno credere ad una destinazione agonistica; ma generalmente diffusi gli esercizi ginnastici non furono mai presso i Romani. Il mestiere delle armi e gli esercizi militari continuarono ad essere la scuola dello sviluppo del corpo pel popolo romano. E se anche negli stessi bagni pubblici dei Romani noi troviamo alcuni locali destinati a certi esercizi dell'agonistica greca, questi formano pur sempre un'aggiunta non essenziale. Nel ginnasio greco trattavasi, innanzi a tutto, di locali per gli esercizi; e i provvedimenti pei bagni venivano in seconda linea. Nelle terme romane i bagni sono la cosa principale, e i locali per la ginnastica non vengono che poi, come un ampliamento e un complemento della cosa principale. Comuni però alle terme e ai ginnasi sono quei locali, nei quali è data ai visitatori occasione di trattenimento e di sollievo, di passeggio e di conversazione. Il lusso del periodo imperiale venne poi decorando le terme anche coi più ricchi mezzi e strumenti della coltura intellettuale, con biblioteche e gallerie di opere d'arte.

In tempi più antichi, quando il bagno non era ancora tra i bisogni quotidiani della vita, una camera detta *lavatrina*, situata di fianco alla cucina e in comunicazione con questa mediante un apparato riscaldatore, era la camera del bagno. Ma questo semplice impianto non bastò più in tempi posteriori; i bagni caldi, tiepidi, freddi; gli inaffiamenti, i bagni a vapore, il raschiare o l'unger d'olio il corpo — tutte queste operazioni richiesero locali appositi e separati; s'aggiungevano poi celle particolari per spogliarsi e rivestirsi; altri locali d'ogni genere, infine, non mancavano nelle grandi terme per ragione di diletto o di conversazione. Dai resti superstiti di antichi bagni, che le escavazioni hanno messo alla luce in parecchi punti dell'impero romano, e che nella loro struttura mirabilmente si accordano colle regole di Vitruvio, noi siamo ora posti in grado di delineare, con sufficiente chiarezza, la pianta di un bagno romano. Dobbiamo qui avvertire, che quel noto disegno rappre-

sentante l'interna veduta di un bagno romano, che dicevasi tolto dalle terme di Tito, e che da un secolo e mezzo figura in tutti i manuali di antichità romane (ed è entrato anche nella prima edizione di questo libro, come fig. 419), dopo le approfondite ricerche di Marquardt (1), fu provato essere una pura invenzione dell'architetto Giovanni Antonio Rusconi (1553). Noi abbiamo pertanto, già nella 2ª edizione, omessa come apocrifa quella figura, e richiamiamo invece l'attenzione del lettore sulle piante dei bagni romani, qui offerte e dichiarate nelle fig. 419 e 420. — Tutte le camere da bagno erano poste sopra un sotterraneo (*suspensurae*) alto circa due piedi, la cui soffitta era sostenuta da pilastri posti in fila, a una distanza di un piede e mezzo l'uno dall'altro. In mezzo era la fornace (*hypocausis*) col relativo camerino d'accendimento (ossia quel camerino in cui s'apre la bocca della fornace, e che i latini dicevano *propnigeum* o *praefurnium*). Di qui l'aria riscaldata si diffondeva per le suspensure, e per canne (*tubi*) d'argilla o di piombo, praticate nelle pareti, saliva in alto e influiva nelle celle da bagno. L'acqua fredda, tiepida, o ben calda, necessaria pei bagni, veniva da tre caldaie metalliche, poste al di sopra dell'*hypocausis* e messe tra loro in comunicazione per mezzo di condotti. Le celle da bagno, che sovrapposte alle suspensure erano aggruppate a maggiore o minor distanza intorno alla fornace, si chiamavano, secondo il diverso grado di calore dei bagni, *tepidarium* (camera da traspirare mediante riscaldamento dell'aria), *caldarium* (cella pei bagni d'acqua calda) e infine *frigidarium* (camera pei bagni freddi). Bacini (*piscina*) o tinozze (*solium, alveus*) si trovavano nel mezzo dei caldari e dei frigidari; banche e seggiole lungo le pareti, oppure in nicchie; nel *caldarium*, e precisamente in una nicchia che si apriva in uno dei lati più stretti di quella camera oblunga, trovavasi una vasca schiacciata (*labrum*, cfr. fig. 202), per le abluzioni con acqua fredda. Nei bagni più ricchi, segnatamente nei pubblici, esistevano camere speciali per spogliarsi (*apodyterium*), come per raschiare il corpo (*destrictarium*); ed anche per l'unzione del corpo, dopo il bagno, c'era una stanza apposita (*unctorium*), che mancava però nei bagni meno grandi, dove per certo si procedeva a questa operazione nel *tepidarium*. Finalmente, fin dagli ultimi tempi della repubblica, fu aggiunto negli stabilimenti più grandiosi il bagno a vapore (*laconicum*), imitato dal greco πυριατήριον. Il *laconicum* era attiguo al *tepidarium*, ma diviso da questo mediante un muro, e secondo le regole di Vitruvio doveva consistere in una piccola camera circolare

---

(1) *Manuale delle antichità romane*, cominciato da W. A. Becker, continuato da J. Marquardt. Parte V, Sezione I, p. 283 segg. Lipsia, 1864.

coperta a cupola e illuminata dall'alto per un'apertura al sommo della cupola stessa; questa camera era riscaldata a parte, e poteva arrivare a un grado di temperatura molto elevato. Alzando o abbassando un disco metallico (*clypeus*), che pendeva dalla vôlta appeso a una catena, potevasi concentrar più o meno l'aria calda nella camera.

Basti il fin qui detto intorno alla interna disposizione dei bagni in generale. Ora tentiamo di rappresentarci gli stabilimenti per bagni, colla scorta di alcune ruine superstiti. In semplice forma ce n'offre uno la casa «del labirinto» in Pompei, dove si possono distinguere un piccolo spogliatoio (*apodyterium*), una camera pel bagno tiepido (*tepidarium*) e un'altra pei bagni caldi (*caldarium*). È simile la disposizione dei bagni nella già descritta *villa suburbana* di Diomede, dove, oltre al bagno tiepido e al caldo (fig. 393, 9 e 10), trovasi anche un cortile per bagni freddi (nº 8); il serbatoio dell'acqua vi è ancora riconoscibile, non meno che gli apparecchi di riscaldamento dell'acqua pel bagno caldo.

Questi locali e apparecchi sono quelli appunto che, sebbene molto più grandiosi, e con maggior varietà di forma, ritornano più o meno regolarmente nei bagni pubblici, o terme propriamente dette. Di siffatti edifici pubblici vogliamo rilevare, come primo e semplicissimo esempio, le terme di Veleia. Veleia o Velleia fu costruita nel primo secolo dell'êra volgare dalla ligurica popolazione dei Veleiati (che, fino allora, avevano abitato in sparsi villaggi), in quel territorio che era attraversato dalla via Emilia, non lungi dall'odierna Piacenza. Sotto i successori di Costantino, una frana di monte, a quanto pare, seppelliva la città, così che ne andasse perduta ogni notizia; finchè nel 1747 la scoperta fattasi, vicino al piccolo luogo detto Macinisso, della più grande iscrizione in bronzo che si conosca, la così detta *tabula alimentaria* dell'imperatore Traiano, fece sospettare che in quel luogo fosse esistito un abitato romano. Ma solamente nel 1760 furono intrapresi, per comando dell'infante Don Filippo di Parma, degli scavi regolari e seguiti secondo un piano stabilito; continuati fino al 1765, misero a poco a poco al giorno l'imagine ben conservata di una città romana provinciale di discreta grandezza, dei primi secoli dell'impero. Fig. 419 è la pianta delle terme di questa città, secondo il disegno dell'architetto Antolini che in parte è semplice restaurazione, stante la condizione di rovina in cui si trovano gli avanzi. Nella facciata dell'edificio (1-12) vediamo parecchi ingressi. L'estremo a destra (1) conduce, a quanto pare, nei locali dei bagni per le donne, che consistono d'una specie di atrio aperto (2) e d'una sala più grande pel bagno caldo (4); mentre la piccola camera che si trova di mezzo (*hypocaustum*) conteneva probabil-

mente gli apparecchi pel riscaldamento. Dall'altra parte del comune vestibolo corrisponde all'atrio o anticorte delle donne (2) uno spazio simile (3) per gli uomini; subito dopo il quale viene la sala da bagno per gli uomini (5), divisa da quella delle donne (4) mediante un locale interposto dove si trovarono scale. Lo spazio successivo (6) è riguardato come sala di conversazione; segue lo spazio (7), che contiene il comune bacino (*natatio*) pel bagno freddo degli uomini, e che è attorniato d'un colonnato. Mette sotto questo portico una sala più piccola e più stretta (8), dove fu scoperto un pavimento a mosaico, e un passaggio coperto

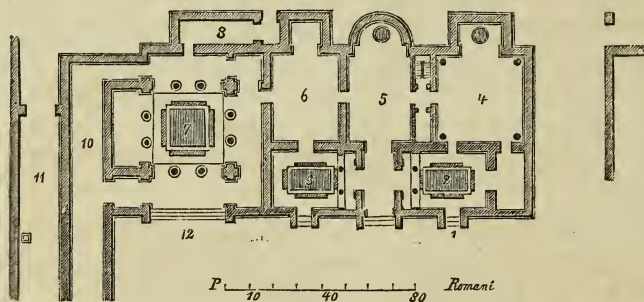



Fig. 419.

(*crypta*, 10). Quest'ultimo confina con una strada (11); ed anche dal lato opposto esisteva una strada, mentre la facciata pare prospettasse una piazza libera.

Una maggior varietà offrono le terme di Pompei (in pianta fig. 420), notevoli anche per maggiore vastità. Gli scavi furon fatti nel 1824. A somiglianza della casa di Pansa (fig. 386), anche queste terme sono circondate da un certo numero di piccole botteghe e abitazioni da appigionare, che però non stanno in alcuna comunicazione coi locali destinati ai frequentatori del bagno, e solamente formano con questi un complesso di case (*insula*) in forma di un quadrilatero irregolare racchiuso da strade da tutti i lati. Anche qui troviamo i bagni per le donne divisi da quelli per gli uomini e con ingresso separato. I bagni per le donne comprendono i locali *KLMNOP*, e l'ingresso è in *O*. Quegli degli uomini abbracciano gli spazi *BDEGHI;* vi s'entra dalla strada per tre ingressi da tre diverse parti (*AAA*). Gli apparecchi di riscaldamento (*F*) sono comuni alle due parti del bagno, e son situati perciò tra l'una e l'altra. Tutti gli altri spazi, sieno quelli segnati *Q*, come quelli lasciati senza indicazione di sorta, si davano a pigione come botteghe, in parte con annessa abitazione privata, e non essendo in alcun rapporto interno collo stabilimento di bagni, non ci hanno ad occupare nella descrizione di quest'ultimo. Venendo ora a parlare

più particolarmente del bagno delle donne, ricordiamo che l'ingresso al medesimo, come s'è detto, è quella porta *O*, che trovasi in una sporgenza del muro. A sinistra di questo ingresso è una stretta anticamera fornita di sedili o muricciuoli, probabilmente una specie di sala di aspetto. La camera più grande *L* è considerata come *apodyterium* ed è pure fornita di sedili di pietra; in quella parte della medesima che ha forma d'alcova, dalla parte dell'ingresso, si riconosce il *frigidarium*, colla relativa piscina alla quale si scendeva per alcuni gradini, pure tracciati sulla nostra pianta. Dall'apoditerio si passa nel *tepidarium*, *M*, e sotto il pavimento di questo come dell'attiguo *caldarium*, *K*, tro-

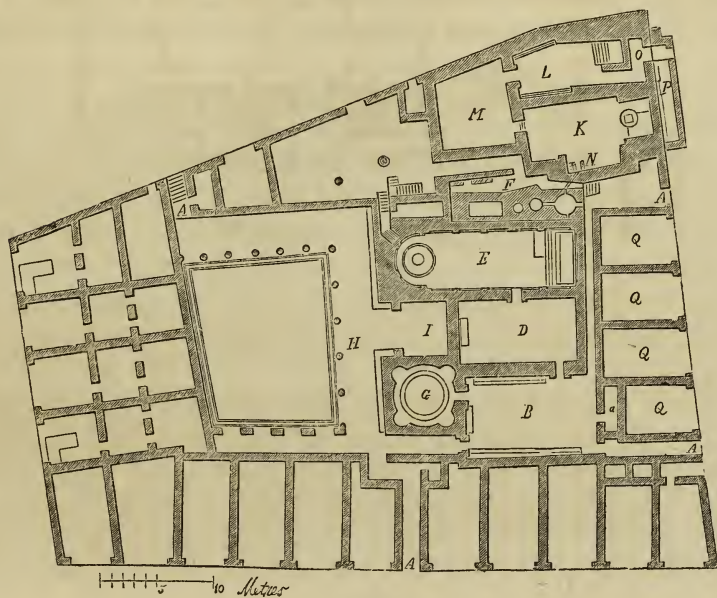



Fig. 420.

vansi le accennate *suspensurae* pel riscaldamento dell' aria. In una specie di nicchia del *caldarium*, trovasi il *labrum* per le lavande con acqua fresca. Nel punto *N* sbocca il condotto pel quale l'aria calda e l'acqua calda dal locale di riscaldamento, *F*, arrivano nel *caldarium*. In *F* trovasi l'apparecchio di riscaldamento chiuso entro grossi muri, e consistente in una fornace circolare, di 8 a 9 piedi di diametro, dalla quale l'aria riscaldata passa, per condotti murati, così al caldario delle donne (*K*), come a quello degli uomini (*E*), riempiendo il vano sottoposto al pavimento rilevato, e riscaldando così le camere superiori. Si trovano qui anche due caldaie, alle quali s'arriva per la scala indicata nella nostra pianta; in esse si riscaldava l'acqua pei bagni, che era

quindi trasmessa alle tinozze. Le quali ultime ricevevano poi l'acqua fredda da un serbatoio di forma quadrilatera, che era situato dietro di loro. Il combustibile par che si riponesse in quel cortile, forse coperto, che comunica per uno stretto passaggio col locale di riscaldamento, *F*.

Partendo ora da questo punto centrale, ossia dalla fornace, passiamo ai locali del bagno per gli uomini. S'intende che quelli destinati ai bagni caldi dovevano essere i più vicini alla fornace, affinchè aria ed acqua perdessero il meno possibile della loro primitiva temperatura. E pertanto, come dall'altra parte in immediata vicinanza della fornace e delle caldaie trovasi il *caldarium* delle donne, similmente situato è da questa parte il *caldarium* degli uomini, *E*. Questo è una sala oblunga, coperta da una vôlta a mezza botte, attraversata da un'apertura quadrilatera, che serve così per dar luce al locale come per dare uscita ai vapori. Il pavimento della parte centrale della sala era alquanto rilevato sopra le *suspensurae*; ed anche lungo le pareti correva una specie di rivestimento staccato dal muro, affinchè per quei vani si diffondesse l'aria riscaldata. Dal lato stretto orientale della sala trovasi una gran tinozza pel bagno d'acqua calda (*lavatio calda*); si saliva per alcuni gradini a questa tinozza, la quale si potrebbe dire con ragione un bacino stabile e tutt'unito col muro della parete. L'opposto lato occidentale si compie in forma di nicchia semicircolare, dove sta, per le gradite abluzioni con acqua fredda, un *labrum* libero, rotondo, rilevato d'un metro sopra la superficie del suolo, della profondità di otto pollici; l'acqua saliva dal fondo del *labrum* per una canna di bronzo. Un'iscrizione, incastrata nel margine della vasca in lettere di bronzo, dice che la medesima fu ivi messa per decreto dei decurioni, e che ha costato la somma di 5250 sesterzi (= fr. 956,25). Questa nicchia è detta da alcuni archeologi *laconicum*, una opinione che crederemmo assai difficile di mettere in accordo coi precetti di Vitruvio intorno a quella stanza chiusa per bagni a vapore, ch'ei chiama *laconicum*.

Una porta mette in comunicazione il *caldarium* col *tepidarium*, *D*, che è una sala più piccola, ma decorata assai più riccamente. La ricca ornamentazione di questo locale con sculture e pitture (vedi fig. 421) accenna allo scopo di farne un piacevole e gradito luogo di dimora. Vi sono state anche trovate, oltre a quel focolare di bronzo pel riscaldamento, che occupa il mezzo della nostra illustrazione, tre sedili pure di bronzo. Le iscrizioni, che ancora si leggono sui piani dei medesimi, informano che essi sono stati messi là, come un dono, a spese di un M. Nigidio Vaccula. Parallela al tepidario, e comunicante del pari con esso per una porta, trovasi una sala alquanto più grande, *B*, similmente coperta da una vôlta a mezza botte, ma meno riccamente ornata.

Serviva come *apodyterium*, ed era attorniata da sedili di pietra, forniti di basso predellino, sui quali prendevan posto le persone che si spogliavano. Attigua ad uno dei lati minori di questa sala trovasi una piccola camera (*a*), dove stava il custode posto a guardia degli oggetti dei bagnanti (era detto *capsarius*, da *capsa*, lo scrigno ove teneva rinchiusi oggetti di valore). Dalla parte opposta trovasi invece una stanza rotonda, *G*, a cupola (*rotatio*), che conteneva un bacino marmoreo per bagni freddi, esso pure rotondo e circondato da alti gradini; a questo luogo si dà quindi il nome di *frigidarium*. Una stretta apertura nella vôlta conica illuminava il *frigidarium*, mentre il *tepidarium* aveva luce da una gran finestra, chiusa da una sola lastra di vetro opaco. Conformemente al suo uso speciale e distinto, il *tepidarium* era acces-

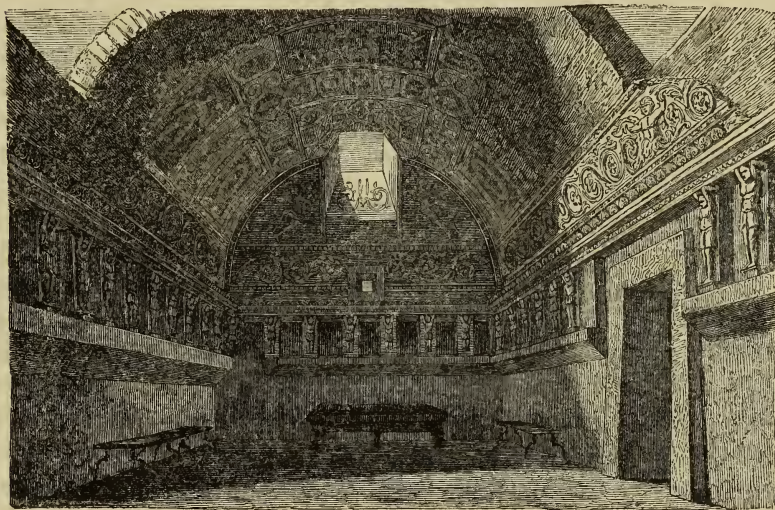



Fig. 421.

sibile direttamente dalla strada per uno stretto passaggio (*A*), che viene a sboccare lateralmente della camera *a;* e una porta nella parete opposta, vicina all'ingresso al *frigidarium*, conduceva per uno stretto corridoio in un cortile scoperto (*H*). Questo cortile, accessibile, per due ingressi (*AA*), anche dalle strade limitanti le terme, ha da tre lati portici coperti, a guisa di peristilio; due di questi portici sono sostenuti da colonnati dorici; il terzo ha soffitta centinata ed è illuminato da grandi finestre (*cryptoporticus*). Annessa a uno de' portici a colonne è una sala, *I* (*exedra*), che serviva come luogo di ricreazione e di conversazione, mentre il cortile stesso offriva un campo opportuno per passeggiare e per esercizi ginnastici e giuochi; ond'è che per siffatti cortili annessi alle

terme era usato il nome di *ambulatio.* E siccome l'*ambulatio* era un giornaliero centro di ritrovo d'una gran folla di gente, così riusciva singolarmente adatto a pubbliche notizie ed avvisi d'ogni maniera; quali infatti si trovarono in numero abbondante nelle iscrizioni delle pareti, del resto quasi non più leggibili presentemente. Nel cortile si è pure trovato un bussolo, che si crede fosse la cassetta del portinaio o del guardiano, destinato a ricevere la tassa d'ingresso dai frequentatori dei bagni. — Di gran lunga più estese sono le così dette nuove terme di Pompei, che non furono interamente scoverte se non nel 1860. Non solamente tutte le pareti sono qui ornate di disegni e figure ; ma i singoli locali sopra descritti hanno maggiori dimensioni, e sono ampliati per l'aggiunta di certi nuovi locali che mancano nelle terme più antiche. Tra queste aggiunte è specialmente notevole la *natatio* (cfr. sopra, le terme di Veleia, fig. 419, 7) o bacino da nuoto (metri 16,5 × 8), che è scoperto, cinto di pareti di marmo, e aperto in tutta la sua larghezza sulla palestra.

Tali i bagni di Pompei, i quali, sebbene sieno stati di gran lunga superati dalle sontuose e vaste terme di Roma, pure hanno per noi una importanza quasi maggiore che non le ruine delle terme romane, per la ragione che essi ci dànno modo di riconoscere con sicurezza le parti principali almeno di questo genere di edifici. Quanta grandiosità potessero raggiungere le terme destinate al molle e fastoso popolo della capitale si dimostra, tra le altre cose, già dal fatto, che il Panteon, che noi abbiamo descritto nel § 67 come una delle opere più imponenti dell'architettura romana in generale, non era destinato a formar che una piccola parte delle terme erette da M. Agrippa. Ma il periodo imperiale seriore andò anche oltre; già Seneca adduce il rivestimento delle pareti colle più preziose qualità di marmo, i bocchelli d'argento alle canne dell'acqua, le selve di colonne e di statue, come corredo quasi indispensabile dei bagni. E gli avanzi superstiti confermano pienamente queste informazioni colla massa degli scoperti frammenti di marmi, come colle più splendide opere d'arte, che una volta formavano l'ornamento di quegli stabilimenti; e d'altra parte fanno conoscere la imponente vastità di questi ultimi, che da un antico scrittore sono stati paragonati, non senza ragione, ad intere provincie.

Or dunque, per dare un'imagine del piano di quelle maggiori terme imperiali a Roma, offriamo qui, nella fig. 422, la pianta delle terme di Caracalla, secondo la restaurazione che n'ha fatta Cameroon, sulla base dei resti superstiti e in accordo con Piranesi. Questa pianta però non rappresenta che il principale edificio, essendovi omesso l'imponente cortile di cui più tardi l'imperatore Decio circondò quel principale edificio. Il quale ultimo, condotto a termine da Caracalla nel quarto anno del suo

governo (217 d. C.), era già, per sè solo, tale da essere riguardato come il più grandioso e sontuoso edificio di questa classe in Roma. I muri e una parte delle vôlte sono ancora oggi ben conservate. Per quest'ultime fu usata una pietra tufica; non però il tufo comune, ma la porosa e quindi leggerissima pietra pomice, così che alle vôlte potè essere data una tesa o centinatura così ardita da incutere lo stupore, e da essere anzi dichiarata enimmatica e non spiegabile da chi n'ebbe a parlare più tardi. Ciò va detto segnatamente dello stupendo vestibolo *A*, una rotonda che colle sue otto nicchie somigliava al Panteon, e quasi lo eguagliava in vastità, avendo un diametro di 111 piedi. La cupola che copriva questo gran vaso non era emisferica come nel Panteon, ma schiacciata in modo sorprendente; così che gli antichi la paragonavano ad

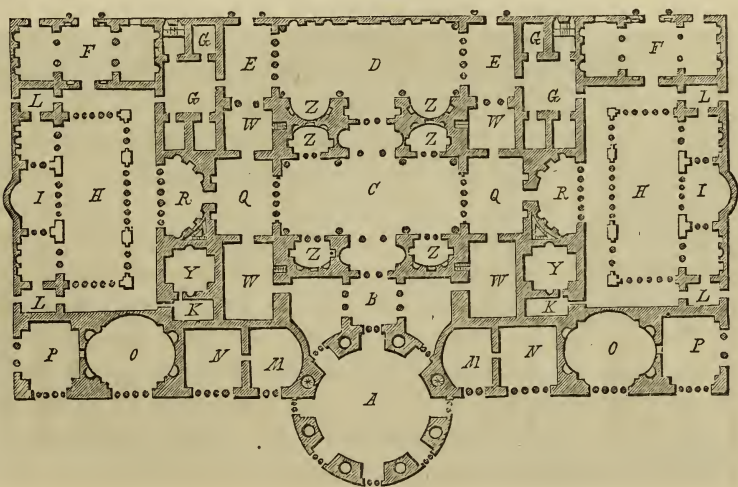



Fig. 422.

una suola, e chiamaron l'intera rotonda *cella solearis*. Gli architetti e meccanici del tempo di Costantino credevano non poter altrimenti spiegare l'andamento ardito di questa vôlta fuorchè ammettendo che interiormente esistessero spranghe metalliche; ed anche questa supposizione non pareva sufficiente a spiegare l'ampiezza dello sfiancamento, mentre Hirt crede invece che basti a darne ragione la grande e già accennata leggerezza dei materiali che vi furono impiegati. Passata la *cella solearis* s'entrava negli spazi dell'*apodyterium, B*, dopo il quale trovavasi la sala principale, *C*, ossia l'*ephebeum* (cfr. ginnasio di Efeso, fig. 154 *C*), che dagli scrittori romani è detto anche *xystus*. Otto colossali colonne di granito, una delle quali trovasi ora sulla piazza di S. Trinita in Firenze, sostenevano la vôlta a croce ond'era coperto questo *ephebeum*, di

cui diamo la veduta interna nella fig. 423. A questa sala, lunga 179 piedi, erano annessi, dai lati più stretti, locali minori (*QQ*), destinati a spettatori o lottatori, e divisi dalla sala stessa solamente da colonnati, cosicchè era considerevolmente accresciuta l'impressione complessiva di grandiosità. Ai lati più lunghi invece davan vita delle cappelle o nicchie (*exedrae*, *ZZZZ*). Viene poi una sala, *D,* d'egual lunghezza, dove si trovava il gran bacino da nuoto (*piscina*), e alla quale erano annesse altre nicchie (*ZZ*), e altre sale (*EE*) per gli spettatori. Tutti questi locali formavano la parte principale di tutto l'edifizio, la quale si distingueva e si staccava anche esteriormente dalle altre per la sua maggiore altezza. Riguardo alle parti meno principali, basterà citarne le più importanti, seguendo l'ordine delle lettere colle quali sono contrassegnate

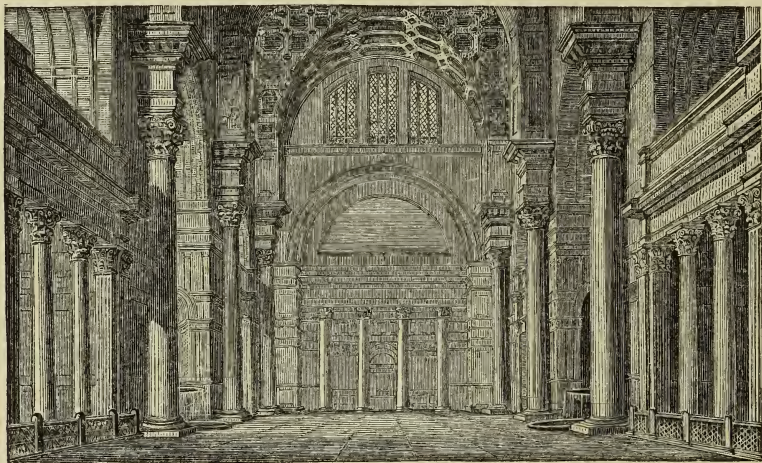



Fig. 423.

sulla nostra pianta, ed avvertendo, però, che non di tutti questi locali, che uniformemente si ripetono ai due lati del corpo centrale, si può dire con egual sicurezza la destinazione speciale. Or dunque, secondo Cameroon, avremo: in *F*, vestiboli o biblioteche; in *G*, camere dove i lottatori si preparavano (in vicinanza di queste si sono trovate le scale che conducevano ai piani superiori); in *H,* peristilî con bacini da nuoto, ed adiacenti a questi de' locali di esercizi ginnastici, in *I*; *K* sono gli eleotesi, e *Y* gli annessi conisteri; *L*, vestiboli, sopra dei quali si trovarono camere con pavimento a mosaico; il *laconicum*, il *caldarium*, il *tepidarium*, il *frigidarium*, son creduti in *MNOP*, dove è però da notare, che per una siffatta destinazione questi locali avrebbero dovuto essere più efficacemente divisi dall'esterno, di quel che sulla pianta non appaia.

Dei locali Q abbiamo già parlato; in R sono da ammettere sale più grandi (*exedrae*), per la conversazione. Fig. 423 è la veduta interna della sala principale, C, nel suo stato primitivo; e la restaurazione ne è sicurissima, perchè fondata sugli avanzi che ne restano, e sull'analogia della sala principale delle terme di Diocleziano, che ci è ancora ben conservata nella chiesa di « S. Maria degli Angeli ». Una particolareggiata ed esatta restaurazione delle terme di Caracalla al loro stato primitivo è stata intrapresa dall'architetto francese Abele Blouet nella sua opera « *Les thermes de Caracalla* ».

81. Il vario e complicato organismo della vita politica romana non poteva non esercitare la sua influenza anche sull'architettura; alla quale toccò in Roma di corrispondere ad esigenze che, sotto il rispetto della estensione e sotto quello della varietà, superavano di molto gli uffici che all'architettura greca aveva imposto la vita politica greca. L'architettura romana è ricca pertanto di edifici che avevano da servire alle funzioni dello Stato. Coll'estendersi della potenza romana s'andava aumentando il numero dei funzionari e delle autorità, che nella sede stessa dei poteri supremi, in Roma, dovevano reggere i destini del popolo. Quanto maggiore diventava la potenza dello Stato, tanto più doveva anche esteriormente manifestarsi questa potenza nei pubblici edifici. Il popolo voleva vedere riflessa la coscienza del suo altissimo potere anche in tutto quello che costituiva il campo e il centro della sua vita giornaliera — così là dove esercitava esso stesso i suoi diritti politici, come là dove esercitava il suo potere per l'opera di appositi magistrati. D'altra parte anche la popolazione della città andava grandemente aumentando; i rapporti giuridici diventavano sempre più difficili e complicati, e le condizioni della vita civile e del commercio assumevano proporzioni sempre maggiori. Nuovi bisogni sorgevano; e gli antichi, e inseparabili da qualunque ordinamento della società umana come tale, volevano essere sodisfatti più abbondantemente e in maggior numero di località. Noi abbiamo già veduto quello che le accresciute esigenze del commercio e delle comunicazioni crearono in fatto di edifici d'utilità pubblica; strade ed acquedotti, porti ed empori stanno oggi ancora ad attestare quel movimento mondiale, di cui Roma fu e rimase il punto centrale. Ma anche la vita civile e i rapporti sociali non restarono dal far valere i loro bisogni. Il popolo non vuole solamente essere protetto e provveduto d'alimento e d'acqua — esso vuole ancora vedere come sia in suo nome amministrata la giustizia; vuol vedere quanti tesori ed oggetti preziosi d'ogni maniera quel movimento mondiale faccia affluire a Roma; vuole essere dilettato con feste e giuochi; ed anche il

tratto men bello nel carattere del popolo romano vuol avere sodisfacimento nel sanguinoso spettacolo dei combattimenti di animali e di uomini. Così aumenta il numero delle basiliche, che erano destinate nel tempo stesso a scopo giuridico e commerciale; passeggi coperti e portici invitano al lieto girellare; ad un foro succede un altro foro; sorgono teatri decorati con un fasto, che la mente non arriva quasi a concepir possibile; s'allargano gli spazi del circo, perchè possano contenere la immensa popolazione della capitale del mondo; nell'imponente anfiteatro di Vespasiano pare artisticamente incarnata la grandezza stessa dell'impero romano; e ciò che Roma crea colla maggior possibile grandiosità in tutte queste sfere dell'attività edificatrice, ripetono da ultimo e centuplicano, sebbene in minori proporzioni, le città provinciali, che, insieme colla indipendenza comunale, avevano conservato anche i mezzi per appagare i bisogni della loro propria vita civile e sociale.

Chi abbraccia d'uno sguardo i grandi rivolgimenti che hanno avuto luogo nella storia del popolo romano, comprenderà di leggeri come tra gli avanzi di tutte le accennate specie di edifici i più rari debbano essere quelli che si riferiscono all'esercizio dei diritti politici del popolo sovrano in Roma. Non solamente la repubblica soggiacque all'impero; anche Roma repubblicana dovette cedere il luogo a Roma imperiale. Degli edifici della repubblica romana pochi avanzi soltanto sono superstiti; mentre invece le diverse fasi dell'impero si trovano ancora oggi quasi tutte improntate in un gran numero di monumenti. Così non deve far meraviglia, se intorno alla conformazione di quegli edifici, ove sedevano le magistrature repubblicane, poco più che semplici congetture si possono da noi proporre; tanto più quando si pensi che non di rado le autorità repubblicane tenevan seduta a cielo scoperto, in questo o quel punto determinato del foro, oppure si adunavano nei templi. Ad una congettura siffatta si limita tutto quello che, dalle notizie tramandateci, possiamo dire intorno ai diversi locali, che son designati col nome generale di *Curia*, dove il senato teneva le sue sedute; e noi non siamo in grado di formarci una nozione esatta nè della *Curia Hostilia*, che si vuol fare antica come il periodo dei re, nè della *Curia Julia* eretta da Giulio Cesare, nè finalmente di quegli altri edifici per le sedute del senato, che portano i nomi di Marcello, di Pompeo, e d'altri. In generale però non crederemmo di andare errati, ammettendo come forma fondamentale di tutti questi edifici quella d'una sala spaziosa. In favore di questa opinione starebbe anche il fatto, che eziandio le celle dei templi, i quali pure servivano spesso alle sedute del senato, avevano appunto la forma d'una cosiffatta sala allungata. Un'importanza speciale hanno in questo rispetto gli avanzi del tempio della Concordia sul *Forum romanum*,

che noi abbiamo già sopra recato come saggio dell'architettura templare, e del quale dobbiamo far nuovamente cenno in questo luogo come d'una sala per le sedute del senato (cfr. fig. 334). È in quel tempio che Cicerone tenne la sua quarta orazione contro Catilina, e parecchie delle sue filippiche; è là che il senato pronunciò la sentenza di morte contro Elio Sejano, il famigerato favorito dell'imperatore Tiberio.

Anche i questori risiedevano ed esercitavano il loro ufficio in un tempio, e precisamente nel tempio di Saturno, del quale esistono ancora sul foro otto colonne erette sopra alto basamento; in quel tempio era pure custodito il pubblico tesoro (*aerarium*), ed i documenti che al medesimo si riferivano, nonchè le insegne di guerra dell'armata. Le tavole delle leggi e gli atti del governo (*tabulae*), vale a dire il vero archivio di Stato, si trovava invece nel così detto *tabularium*. Questo edificio, che fu fatto recentemente oggetto di nuovi e più accurati studi, posava sopra imponenti sostruzioni, che per una lunghezza di 71 metri rinfiancavano il colle Capitolino dalla parte del foro, e sorgevano immediatamente più in su dell'ora citato tempio della Concordia (cfr. fig. 428, *EFGH*). Così questo muro, come la fila delle sovrapposte arcate del *tabularium*, sono ancora superstiti (fig. 334 *a*). Le arcate sono impostate sopra forti pilastri quadrangolari, costrutti in quadroni, e ornati, dalla parte che guarda il foro, con semicolonne doriche. Sopra le arcate si eleva il « palazzo del Senatore », eretto nel XVI secolo, e non è improbabile l'opinione oggi più generalmente accetta, che quel palazzo sorga, in tutta la sua estensione, precisamente sul *tabularium*; dal che si avrebbe un concetto della grandiosa vastità dell'antico edificio. La costruzione delle sostruzioni e del *tabularium* stesso avvenne, come informa un'iscrizione trovata in luogo, per opera di Q. Lutazio Catulo (78 a. C.); e le sostruzioni, segnatamente, possono riguardarsi come un grandioso monumento di grandezza repubblicana. L'incendio neroniano distrusse anche il Campidoglio col suo archivio di Stato. L'imperatore Vespasiano intraprese però la ricostruzione di quell'edificio, e, come Svetonio (*Vespas.* 8) racconta, « fece rimettere tremila tavole di bronzo, che il fuoco aveva fuso, dopo avere in ogni parte fatta ricerca di copie; la più bella e la più ricca raccolta di documenti (*instrumentum*) dell'impero, nella quale erano conservati i *Senatus consulta*, i plebisciti *de societate* e il *foedus* e il *privilegium* conceduti a qualunque persona, insino quasi da che Roma fu edificata ».

I censori avevano il loro ufficio nell'*atrium libertatis*, un edificio, intorno alla conformazione del quale ci dànno forse il diritto d'inferir qualche cosa il nome di *atrium*, e l'importanza che aveva questa parte nella casa romana (cfr. § 74); tanto più che un certo carattere sacro non

mancava neppure all'*atrium libertatis.* I pretori esercitavano da principio le loro funzioni di giudici sui tribunali, che erano basamenti o rialti, per lo più di forma quadrangolare, il numero dei quali s'andò aumentando coll'aumentare del numero dei pretori stessi; in origine essi sorgevano sul foro a cielo scoperto, finchè più tardi non furono trasportati nelle basiliche. — Delle quali viene ora la volta di parlare. Se non che prima di considerare questa, che è la più perfetta forma di edifici relativi alla vita pubblica dei Romani, vogliamo ancora fare cenno di alcuni piccoli edifici, che si possono riguardare come esempi di semplici locali di sedute per funzionari civili o per *collegia.*

Son questi i tre semplici edifici, che si son conservati in Pompei, e precisamente in immediata vicinanza del foro, e dei quali dà la pianta la fig. 424. Consistono in tre sale di 9-10 metri di larghezza e 16-18 di lunghezza, d'una struttura semplicissima. Gli ingressi sono ai lati minori che guardano il foro, dal quale si trovan divisi per un doppio

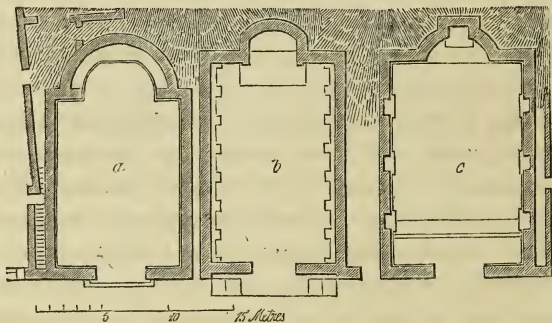



Fig. 424.

colonnato. Dai lati opposti alle porte si trovan dei vani a guisa di cappelle, dove erano evidentemente collocati i seggi pei funzionari. Nella prima sala (*a*) questa cappella (*tribunal*) ha la forma d'una nicchia semicircolare, forma che fu anche più tardi mantenuta per questo genere di tribune. Nella seconda sala (*b*) la nicchia è più piccola e formata in prima da due pareti parallele, congiunte poi da un arco schiacciato. Nella terza, infine, (*c*), la nicchia è nuovamente semicircolare, ma ha nello sfondo uno sfogo quadrangolare. Tutto indica che in questi locali si tenessero le sedute d'un'autorità qualunque; cosicchè le proposte designazioni di tempio e di tesoreria sarebbero naturalmente da rifiutare. Ma quali autorità avessero sede in quei locali, se, cioè, autorità pertinenti all'amministrazione, o alla giurisdizione, è cosa più difficile a decidersi; e noi stimiamo meglio di non pronunciare alcun giudizio se in quelli debbansi riconoscere curie per autorità comunali, oppure tribunali

per determinate corti di giustizia. Contro quest'ultima supposizione starebbe forse il fatto, che allo scopo della pubblica amministrazione della giustizia serviva quella basilica, che trovasi sul medesimo foro, e della quale dovremo tener discorso più avanti — benchè, d'altra parte, ciò non escluda interamente la possibilità di più tribunali distinti, risiedenti in locali separati. — Con maggiore certezza si può dichiarare come sala di sedute o *senaculum* dei Decurioni un altro edificio, che si trova del pari sul foro di Pompei. È una gran sala quadrangolare (20 × 18 metri), ed evvi nel lato di fondo uno sfogo in forma di un'abside semicircolare, che ha un'apertura o corda di 11 metri e una profondità di 6 metri e cinquanta centimetri; in fondo a questa abside si eleva una larga base, su cui forse stavano i *bisellia* dei presidenti. A tutti questi e simili edifici puossi dare, con sufficiente certezza, il nome di *curiae*, un nome che in Roma non era applicato solamente al locale delle sedute del senato, ma ancora ai locali per le adunanze delle singole «curie» in cui era diviso il popolo romano, e ben anco a sale di consigli d'altra natura; ed è provato, infatti, che quel locale consacrato a Marte, dove si raccoglieva il collegio sacerdotale dei Salî, era chiamato col nome di *curia*.

Ma di molto più frequente occorrenza era il nome di *basilica*; e siccome di siffatti edifici si trovano non di rado cenni e descrizioni negli autori, e non mancano inoltre notevoli resti monumentali dell'antichità romana, che appartenevano molto probabilmente a tali basiliche, così è naturale che, intorno alla forma e alla struttura di questa classe di edifici, noi siamo istruiti, se non completamente, per lo meno abbastanza per essere, ad ogni modo, in grado di rappresentarceli nei loro caratteri generali. E prima di tutto, quanto al nome stesso di *basilica*, lo si suol derivare da quel portico reale (στοὰ βασίλειος) in Atene, dove l'arconte βασιλεύς sedeva a giudizio, e intorno al quale abbiamo già espresso la nostra opinione a pag. 118. Questa derivazione acquista tanto più di valore, se si considera che la prima basilica fu eretta in Roma in un tempo, in cui già erano conosciuti e diventati famigliari gli edifici greci, e nel quale quegli influssi dell'architettura greca sulla forma degli edifici romani, di cui s'è parlato al § 62, avevano già esercitato la loro piena efficacia. Quando sotto il consolato di Q. Fabio Massimo e di M. Marcello (214 a. C.) un incendio distruggeva alcune parti del foro, non esisteva ancora alcuna basilica in Roma, come T. Livio (XXVI, 27), dopo aver dato il numero delle case e botteghe distrutte da quell'incendio, crede di dovere espressamente avvertire, parlando ai suoi contemporanei, nel concetto dei quali le basiliche erano inseparabili dai fori. Circa trenta anni dopo quell'avvenimento, M. Porcio Catone eresse, durante la sua

censura (184 a. C.), la prima basilica, a spese dello Stato, acquistando l'area necessaria colla compera di due terreni delle *latomiae* e di quattro negozi. La basilica di Catone si trovava presso la Curia, sul foro, e formava un ampliamento di quest'ultimo, offrendo un luogo comodo e chiuso così per pubblico convegno della gente d'affari, al quale fine serviva appunto il foro, come anche per sedute dei tribunali, che in origine si tenevano parimenti sul foro. Sarebbe difficile il decidere ora, se Catone, nell'erigere quella ch'egli dal suo stesso nome chiamò *Basilica Porcia*, avesse in vista principalmente l'uno o l'altro di quei due fini, oppure mirasse, fino dal bel principio, a tutti e due insieme; dappoichè le fonti letterarie nulla contengono in questo proposito, e nè ci restano rovine della basilica stessa, distrutta dalle fiamme durante i torbidi clodiani, nè ci è nota la sua forma originaria. Checchè sia di ciò, più tardi la unione di quei due uffici, la borsa ed il tribunale, costituisce quasi costantemente il concetto fondamentale delle basiliche, e ne determina per conseguenza anche la struttura, che doveva esser tale, che un gran numero di persone potesse raccogliervisi, e, insieme, trattare i propri affari e assistere ai processi. Vitruvio, là dove tratta delle regole generali per la costruzione delle basiliche (*Arch.* V, 1), sembra non avere in vista che basiliche come luoghi di ritrovo per affari commerciali. « Le basiliche », scrive egli, *l. c.*, « devono essere poste sui mercati, rivolte verso le più calde regioni del cielo, *ut per hiemem sine molestia tempestatum se conferre in eas negotiatores possint* ». Ma nella descrizione, che segue immediatamente, della basilica da lui stesso fabbricata a *Fanestrum*, l'odierna Fano, parla del « *tribunal* », al quale egli aveva dato la forma di un « *hemicyclium* », d'una curvatura però minore della semicircolare, siccome quella che aveva un rigoglio di soli 15 piedi mentre la corda era di 46; e questo, soggiunge Vitruvio, affinchè quelli che stanno presso i magistrati per assistere ai processi non sieno disturbati da coloro che nella basilica attendono ai loro affari (1). Nel primo passo dunque appare come principale lo scopo commerciale; nel secondo, invece, la trattazione dei processi; o in altre parole: per Vitruvio, come pei suoi lettori, la unione di quei due usi era cosa *a priori* sottintesa, ed egli poteva rilevare specialmente or l'uno or l'altro, secondo l'opportunità. Le regole ch'ei dà per la costruzione delle basiliche sono semplicissime. « La larghezza sia non

---

(1) Così, traducendo il passo secondo la lezione comune: *uti eos qui apud magistratus starent negotiantes in basilica ne impedirent.* Ma nell'edizione di [Schneider e in quella di] Rose e Müller-Strübing, il passo suona: *uti qui apud magistratus starent negotiantes in basilica ne impedirent*, dove quindi l'interesse del commercio sarebbe ancora messo in prima linea.

minore di un terzo e non maggiore della metà della lunghezza, se la natura del luogo ciò non impedisca e non renda necessarie altre proporzioni. Se poi lo spazio è di considerevole lunghezza, si dovranno fabbricar *chalcidica* alle due estremità.» Per calcidici par che qui non si possano intendere che le sale aggiunte ai lati minori delle basiliche, a fine di estendere l'edificio su tutta quanta la lunghezza dello spazio disponibile, quando questa sorpassi le proporzioni sopra indicate. Continua la descrizione vitruviana dividendo l'interno delle basiliche, nel senso della lunghezza, in tre parti; le due laterali son dette *porticus* e devono avere un terzo della larghezza della navata mezzana. Uguale alla larghezza del portico deve essere l'altezza delle colonne; sopra il primo portico ve n'ha un secondo, dove le colonne sono d'un quarto più basse delle sottoposte, e tra colonna e colonna corre un alto parapetto. Segue poi la descrizione della accennata basilica di *Fanestrum*, dalla quale si rileva, che tutti gli spazi eran coperti. Ora, se dalle informazioni che troviamo in Vitruvio noi ricaviamo i tratti principali intorno allo scopo e alla conformazione delle basiliche; d'altra parte quelle informazioni sono ben lontane dal poter valere come regole fisse per tutti gli edifici di questa classe. Già a proposito dell'architettura templare abbiamo fatto notare quanto sovente, nel fatto, gli edifici superstiti si scostino dalle regole vitruviane. Anche qui i precetti dell'architetto possono tutt'al più valere per una singola specie di basiliche; e noi siamo in pieno diritto di credere, che nella realtà, per effetto delle molteplici esigenze che, create dalla pratica e dall'uso, alla lunga sfidarono ogni sorta di regole sistematiche, abbiano avuto luogo molte violazioni di queste ultime, perfino nei punti più essenziali. Senza entrar nel discorso di queste possibili variazioni, noi vogliamo soltanto avvertire, che oltre alle basiliche a tre navate, che Vitruvio ha in vista di preferenza, occorrono anche basiliche con una sola navata, quindi mancanti affatto di portici; come d'altra parte già prima c'erano state basiliche a cinque navate. Di basiliche a una navata sola ci sono conservati alcuni avanzi ad Aquino (l'antico *Aquinum* nel Lazio), dove ancora si può riconoscere il *tribunal*, fatto di quadroni al pari dei muri di circuito; e a Palestrina, l'antica *Praeneste*, dove parimenti esiste ancora il *tribunal* avente forma d'un emiciclo, e dove si può riconoscere quell'allungamento della sala di ritrovo, per mezzo d'un *chalcidicum*, che Vitruvio per certi casi propone. In questi edifici ritorna, con maggiori o minori differenze, la forma dei tre tribunali sul foro di Pompei; e questa medesima forma è stata data alla parte principale d'un singolare edificio a Palmira, che si considera come una basilica per liti commerciali. Questo edificio è una sala di forma

allungata, che ad uno dei lati minori si compie con una nicchia perfettamente semicircolare, mentre il lato opposto, dov'è l'ingresso, è decorato, alla maniera d'un prostilo, d'un atrio a quattro colonne. Agli altri tre lati esterni dell'edificio s'aggiungono, invece, certe appendici, o diremo ale, che però non sono chiuse da muri, ma son formate semplicemente di colonne isolate. Ogni ala consta di 20 colonne, disposte in cinque file di quattro colonne ciascuna, ed era coperta da un tetto. Queste fabbriche aggiunte potevano servire come comodo luogo di convegno pei negoziatori, che affluivano da tutte le parti; e quando tra loro sorgevano contese, queste eran giudicate nell'interno della sala.

Anche di basiliche a tre navate ci son noti parecchi esempi. Un edificio così fatto fu scoperto nel 1775 in vicinanza dell'odierna Otricoli, e s'è riconosciuto per la basilica dell'antico municipio romano *Ocriculum*, che era sulla via Flaminia, e pare fosse una delle città più importanti dell'Umbria. Questa basilica (v. pianta fig. 425) si discosta sostanzialmente nelle proporzioni dalla regola di Vitruvio, formando un quadrato quasi perfetto. Questo spazio quadrato è diviso in tre navate da due colonnati di tre colonne ciascuno; la navata di mezzo è la più larga, e finisce in un *tribunal* semicircolare, al quale si accede per gradini, e sul quale par che sorgesse un secondo rialto. A destra e sinistra dell'emiciclo sono due piccole camere quadrangolari, accessibili dalle due navate laterali, e comunicanti anche colla nicchia del tribunale; una stretta corsia (*cryptoporticus*) gira la sala dagli altri tre lati. — Tre navate aveva pure una piccola basilica, che Hirt credette di riconoscere nella chiesa d'Alba, al lago Fucino, e ch'egli giudica precristiana a cagione della eccellente costruzione in pietre squadrate; e similmente a tre navate era la basilica di Treviri, lunga 233 piedi, larga 88. È qui ancora da annoverare quella basilica, a Roma, che è comunemente chiamata «tempio della pace» e che fu eretta da Massenzio, tra il Colosseo e il tempio di Venere e Roma, e compiuta da Costantino il Grande. Le rovine di questo edificio sono tra le più imponenti dell'eterna città. Quattro pilastri colossali dividevano lo spazio in una navata più larga di mezzo e in due laterali più strette; la navata di mezzo è coperta con una vôlta a croce, le navate laterali con vôlte a botte; e l'ardimento di queste vôlte impone l'ammirazione ancora oggi nelle rovine. Due absidi erano destinate per luogo dei giudici. Può servire a dare un concetto ap-

Fig. 425.

prossimativo della navata di mezzo, nel suo originario essere, la veduta del gran salone nelle terme di Caracalla (fig. 423), in quanto che, ad eccezione del tribunale, che mancava nella sala delle terme, i due spazi avevano eguale conformazione ed erano in egual maniera coperti.

Un esempio bello e completo d'una basilica a tre navate ci è offerto nella basilica di Pompei (in pianta fig. 426, scala = 36 piedi). Noi ammettiamo questa designazione e destinazione generalmente accettata di quell'edificio, come quella che ci pare la più probabile. La basilica si apriva per uno dei lati minori sul foro, il cui porticato nascondeva la facciata di quella. Nella nostra illustrazione, *a* significa un piccolo atrio, nel quale, non senza grande probabilità di coglier nel vero, s'è creduto di riconoscere, conforme vuole la regola vitruviana, un *chalcidicum*. Per quattro gradini, dell'intera larghezza dell'edificio, s'arriva nella vera basilica, che è una sala oblunga, nella quale s'entra per cinque porte

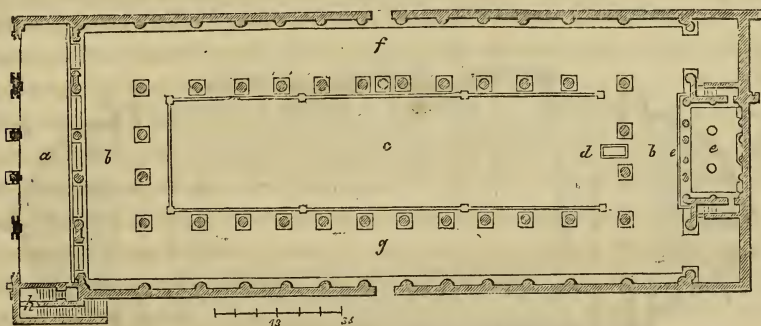



Fig. 426.

corrispondenti ai primi cinque portoni d'ingresso; da tutti i quattro lati la sala è circondata di portici (*porticus*, *bbfg*), onde risulta la divisione longitudinale in tre navate. Le colonne di mezzo erano d'ordine ionico, e ad esse corrispondevano semicolonne più sottili d'ordine romano-corinzio nelle pareti, le quali ultime, nella ragionevole supposizione che anche lo spazio mezzano, *c*, fosse coperto, dovevano per fermo, nella loro parte più alta, essere traforate da finestre. Il *tribunal* (*e*) è rilevato d'alcuni piedi sopra il livello del pavimento, ed ha forma quadrangolare; sulla parte anteriore è ornato d'una fila di piccole colonne corinzie. Si sale, da due camere, su questo seggio dei giudici; ed evvi pure un'altra scala, che conduce nella camera a vôlta sotto il tribunale, la quale riceve aria da un'apertura del pavimento del *tribunal* e da alcune piccole aperture laterali; questa specie di sotterraneo serviva forse a provvisoria custodia di prigionieri. Dagli avanzi appare, che la decorazione dell'intero edificio era in origine

molto ricca; le pareti erano dipinte, il pavimento lastricato di marmo. In *d* fu trovato un piedestallo, che, giudicando da alcuni frammenti di sculture, parrebbe aver sostenuto una statua a cavallo. Le navate arrivavano tutte, secondo la restaurazione di Mazois, a una medesima altezza, e soltanto quella di mezzo era di poco più alta. Questa restaurazione esclude pertanto le gallerie delle navate laterali, che altri archeologi vorrebbero al contrario supporre. La lunghezza complessiva della basilica era di 67 metri, la larghezza di 27,35. La scala indicata con *h* sulla pianta non ha alcuna relazione col nostro edificio; essa conduce sulla tettoia del portico che attornia il foro.

Delle basiliche a cinque navate vogliam citare per prima quella che Giulio Cesare eresse, col nome di *basilica Julia*, tra il tempio dei Dioscuri e quello di Saturno, sul foro di Roma, destinata al tribunale dei *centumviri*. Come risulta dagli scavi fatti in questi ultimi tempi, essa era un grandioso edificio circondato da un doppio portico e diviso

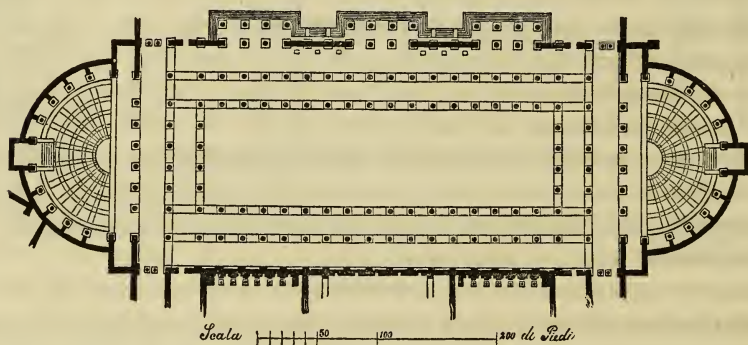



Fig. 427.

in cinque navate da quattro file di poderosi pilastri, fabbricati con quadroni di travertino. Il pavimento era lastricato con lastre di marmo grigio, rossiccio e giallo, ed è ancora presentemente quasi intatto. L'estensione dell'edificio, del quale esistevano ancora nell'anno 1849 alcune arcate, era così grande, che vi si poteva tener giudizio contemporaneamente in quattro diversi punti. In simil forma sarà probabilmente stata anche la *basilica Paulla*, che credesi attualmente coperta dalla chiesa di S. Adriano, e che era stata eretta, parimenti sul foro, da L. Emilio Paullo, al tempo e col concorso di Cesare; la *basilica Paulla*, però, non fu, probabilmente, che un ampliamento della più antica *basilica Æmilia*, con un fabbricato aggiunto. Distrutta da un incendio, la *basilica Paulla* fu ricostruita colla massima sontuosità da Augusto. — La fig. 427 è la

pianta della *basilica Ulpia*, che l'imperatore Traiano eresse come parte di quel magnifico complesso di fabbricati, ond'era formato il suo foro. Un frammento della più volte citata antica mappa della città di Roma (1) ci fa vedere le cinque navate e la gran nicchia del *tribunal* di questo edificio; il quale era celebrato dagli antichi stessi come un miracolo d'architettura, per il suo tetto costruito con travatura di bronzo.

82. Intorno a quelle località o edifici dove si radunava o l'intero popolo, o singole parti del medesimo, ad esercitare i propri diritti di cittadini, le nostre cognizioni sono assai scarse e imperfette. Appartenendo quegli edifici al periodo repubblicano, furono a poco a poco supplantati dagli splendidi edifici del tempo imperiale, durante il quale pochi o punto vestigi restarono dell'esercizio di quei diritti — almeno in quanto questi erano di natura politica. È da avvertire inoltre, che, per la maggior parte di quelle località, pare non si trattasse già di edifici chiusi, monumentali, ma piuttosto d'una semplice, acconcia divisione e disposizione di piazze aperte, per le quali una conformazione monumentale o non era punto richiesta o non poteva che assai difficilmente ottenersi. Il che non vale però per le curie, dove si tenevano le consulte delle singole divisioni (*curiae*) o classi del popolo fondate sull'antica tradizionale distinzione delle *gentes*; per queste si può ammettere come probabile una forma architettonicamente una e circoscritta. In origine le curie erano poste nei quartieri antichi della città; ma furono più tardi trasportate, almeno in gran parte, in altri punti della città; onde si spiega la distinzione di curie antiche e curie nuove (*curiae veteres* e *curiae novae*); la curia stessa però, sebbene fosse andata gradatamente perdendo la sua importanza nel rispetto politico, durò inalterata anche in tempi posteriori, come associazione fondata sulla comunanza *gentile*. Gli antichi locali per le adunanze delle *curiae* furono certamente di forma semplicissima; per tempi seriori ce li dobbiamo immaginare simili a quelle curie, delle quali s'è discorso già nel § 81, e alle quali avranno anche probabilmente servito di modello. Erano associate a santuari (*sacella*) di Giunone *Quiritis*, la dea protettrice delle antiche *gentes*, e non solamente vi si tenevano le ordinarie consulte e vi si celebravano le solenni cerimonie religiose, sotto la presidenza di

(1) I frammenti di questa mappa della città, incavata su tavole di marmo e rappresentante Roma al tempo di Settimio Severo e di Caracalla, furono scoperti sotto Papa Pio IV in un fondo posto dietro la chiesa dei Ss. Cosmo e Damiano, e collocati sotto Benedetto XIV nel Museo Capitolino da lui fondato. Secondo i calcoli di Canina, il rapporto di questa pianta colla grandezza reale sarebbe, trascurando certi errori, come 1 : 250.

un *curio*, ma vi si radunavano ancora a comuni banchetti i membri della curia (*curiales*). — Mentre queste curie servivano per le adunanze e le consulte di singole parti del popolo, il *comitium* serviva al popolo intero, che nei comizi si raccoglieva ad esercitare i suoi diritti d'alta sovranità. Le adunanze stesse e il luogo dov'erano tenute si chiamavano collo stesso nome; il luogo dei comizi era la parte superiore e settentrionale del *forum romanum* (cfr. la pianta, fig. 428 *R*). Le adunanze si tennero a cielo aperto fino al 208 a. C. (546 della città), nel quale anno, forse in occasione del censo generale dei cittadini (che allora diede una popolazione di 137,108 anime), il *comitium*, come narra Livio (XXVII, 36), fu per la prima volta coperto. La maniera di coprire il comizio sarà stata probabilmente la stessa come nei teatri e negli anfiteatri, vale a dire per mezzo di grandi velari.

Quando il popolo, secondo una partizione di carattere più locale, si raccoglieva per tribù (*comitia tributa*), allora soleva servire come luogo di riunione, oltre al *forum*, anche il *Campus Martius*, dove fin da tempo antico solevano aver luogo le adunanze del popolo convocato, secondo la divisione militare, in centurie (*comitia centuriata*). In origine vi erano state rizzate, per quello scopo, semplici chiudende, che con nome per verità modestissimo e scevro di ogni pretesa chiamavano *ovile*. Più tardi venne invece in uso il nome di *septa* (le barriere). Gli antichi *septa* erano di legno; ma Giulio Cesare li fece costruire di marmo e magnifici (*septa marmorea*, *septa Julia*). Benchè alcuni frammenti dell'antica pianta di Roma si riferiscano a questi *septa*, e se ne trovino disegni anche sopra medaglie, pure noi non sappiamo la precisa disposizione dei medesimi; che essi chiudessero nel loro mezzo una gran piazza libera, risulta chiaramente dal fatto, che più tardi vi si tennero combattimenti navali e ludi gladiatori. I *septa* furon condotti a termine da Agrippa; ma distrutti da un incendio sotto l'imperatore Tito, furono ricostruiti da Adriano. Sullo stesso campo di Marte, e probabilmente in istretto rapporto coi *septa*, si trovava il *diribitorium*, un grandioso edificio nel quale i *diribitores* procedevano allo spoglio o numerazione dei voti, e dove fors'anche si davano i voti stessi. Si mostrava più tardi, nei *septa*, come una meraviglia una trave lunga 100 piedi, appartenente al tetto primitivo del *diribitorium*. La *villa publica*, pure sul campo di Marte, serviva per le operazioni del censo, che noi potremmo chiamare una formazione dei ruoli dei cittadini; per la quale tutti i cittadini, ordinati e chiamati per tribù, dovevano dar contezza del loro stato civile.

Ci rimane ancora di parlare delle piazze del mercato (*fora*). Già più volte si dovette far menzione dei medesimi, nel proposito della situazione

dei pubblici edifici. E ciò basta a provare quanta fosse la importanza dei *fora* per la vita pubblica; un'importanza che noi del resto crediamo di avere a sufficienza indicata e delineata nel trattare delle antichità greche (§ 26). Ora, ciò che vale pei Greci deve valere pei Romani in eguale misura; anzi forse in misura anche maggiore, se teniam conto del singolare sviluppo politico e del senno civile di questi ultimi. I mercati erano pei cittadini romani i punti centrali della vita pubblica; il principale mercato, il *forum romanum*, era come il cuore, dal quale il gran corpo dello Stato romano, abbracciante quasi un mondo, riceveva le pulsazioni della vita e del movimento. Sorto nel corso dei secoli, che l'andavano via via adornando delle più magnifiche loro creazioni, esso costituiva un insieme, del quale è difficile il decidere se sia maggiore la storica importanza o la grandiosa impressione artistica; ed abbracciando in sè tutto quello che una volta aveva fatta così grande e magnifica la vita romana, costituiva esso stesso la più perfetta imagine e rappresentazione di quella vita.

Noi non vogliamo addentrarci qui nelle quistioni importanti, ma ancora ben lungi dal potersi dire interamente risolute, relative alla giacitura di parecchi edifici ond'era attorniato il foro romano; noi non vogliamo che offrire, nella annessa pianta (fig. 428) che, nelle cose essenziali, è stata composta dietro le recentissime ricerche di Detlefsen e di Reber, uno schizzo del *forum*, in quell' aspetto ch'esso doveva presso a poco avere nei primi secoli del periodo imperiale. Il *forum* (*A*) occupava la valle, che a nord-ovest scende dal giogo che congiunge i due colli capitolini (*SS*), e si estende nella direzione di sud-est fino alla Velia, un ramo del Palatino (*T*). Ha la forma d'un oblungo irregolare ; e di esso si son potuti determinare il lato lungo sud-ovest e gli edifici che qui fronteggiavano il foro, essendosi recentemente scoperto il lastricato della più antica *via Sacra;* il lato nord-est è sepolto sotto un ammasso di rovine e di macerie, di circa 30 piedi d'altezza, su cui sorgono fabbricati recenti; epperò gli antichi edifici che formavano questo lato del foro sono tutti, ad eccezione della prigione Mamertina e del tempio di Faustina, segnati con semplici linee punteggiate, ad indicare che la rispettiva posizione qui loro assegnata è puramente congetturale. Per ciò che riguarda i due lati minori del foro, notiamo, che quello dalla parte delle pendici capitoline rimane accertato per la scoperta di sostruzioni di diversi edifici templari, dei quali è assicurata la denominazione dalla concorde testimonianza degli antichi scrittori e delle iscrizioni trovate sul luogo; mentre l'opposto lato (la distanza tra i due lati brevi era di 570 piedi) era formato dall'arco dei Fabii, che è bensì ora totalmente sparito, ma di cui si può determinare l'antica posizione in vi-

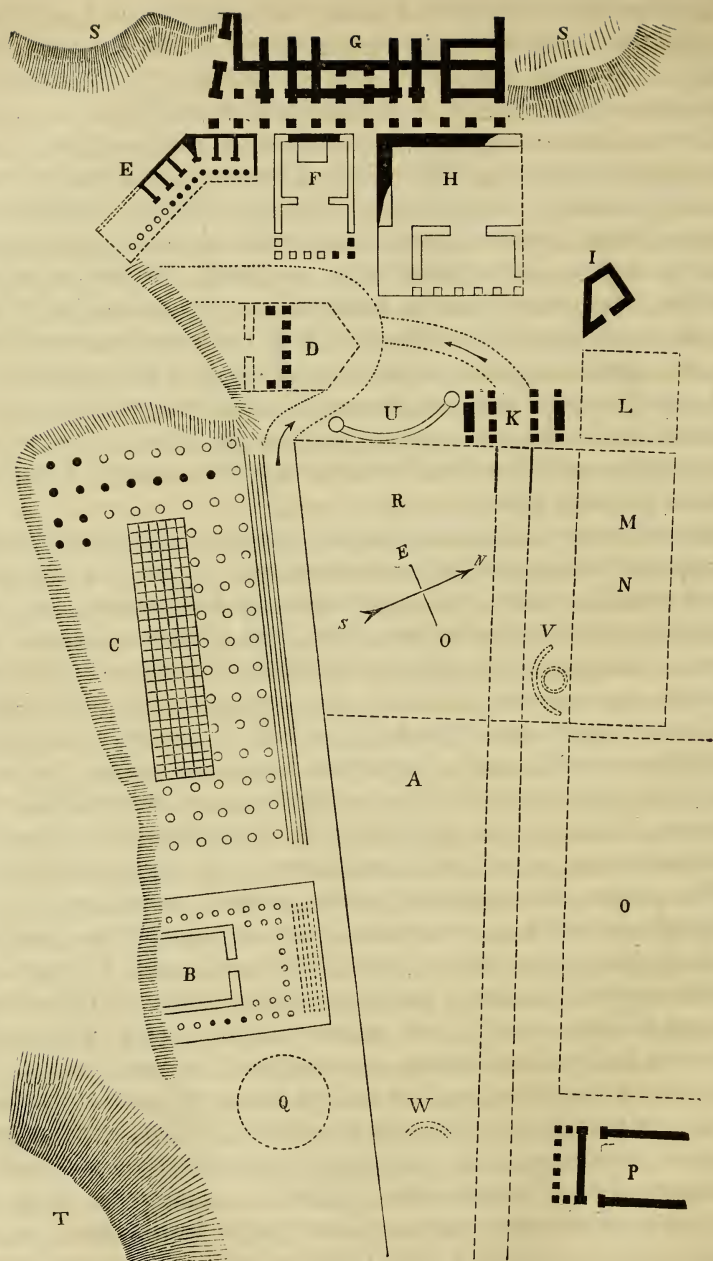



Fig. 428.

cinanza dei *rostra Julia* (*W*). Cominciamo dalla enumerazione degl'edifici che occupavano il lato sud-ovest, detto anche *sub veteribus* (*sc. tabernis*). Qui sorgeva in primo luogo, al piede del Palatino (*T*), come è attestato dagli antichi scrittori, l'*atrium* di Vesta (*Q*), del quale però non può essere determinata la posizione precisa (cfr. pag. 360). Sorgeva accanto al medesimo il tempio di Castore e Polluce (*B*), del quale stanno ancora ritte tre colonne corinzie unite da un architrave riccamente ornamentato. Era stato eretto e consacrato a ricordare la vittoria al lago Regillo (485 a. C.); ma distrutto probabilmente da quello stesso incendio, pel quale andò rovinata la prossima *basilica Julia*, fu ricostruito da Tiberio nell'anno VI d. C. Gli scavi, cominciati nel 1871, hanno già messo a nudo tre lati di questo edificio, il cui pavimento giace ora 10 metri sotto il livello dell'attuale strada. Dopo questo tempio, e non divisa da esso che per una strada, veniva la *basilica Julia* (*C*), di cui sono state scoperte le sostruzioni in tutta la loro lunghezza, e intorno alla quale abbiamo già date alcune notizie a pag. 470. Segue poi il tempio di Saturno, l'*aerarium* o tesoreria di Stato (*D*); di questo edificio sono ancora superstiti otto colonne di granito (sei della facciata, e una di ciascuno dei lati lunghi) col sovrapposto architrave. La fondazione di questo tempio cade nei primi tempi della repubblica; ma fu più volte restaurato, e per l'ultima volta in seriore periodo imperiale, in uno stile che non ha nulla di nobile. — Il lato nord-ovest del foro è formato da quattro edifici, il portico degli *Dii Consentes* (*E*), il tempio di Vespasiano (*F*) — conosciuto prima come tempio di *Jupiter tonans* — il tempio della Concordia (*H*), e, sovrastante a tutti questi, il *tabularium* (*G*), già da noi considerato a pag. 463. Il portico delle divinità consigliatrici, degli *dii consentes*, oppure delle dodici principali divinità romane, è stato in questi ultimi tempi in parte restaurato coll'aiuto de' frammenti di antiche colonne e di antichi architravi, che gli scavi hanno messo in luce. Le statue degli dei erano probabilmente collocate davanti o entro gli intercolonnî. Del tempio eretto da Domiziano in onore di Vespasiano, ch'era un prostilo esastilo, stanno ancora in piedi tre colonne d'ordine corinzio, colla trabeazione sovra giacente. Del tempio della Concordia, infine, abbiamo già dato la pianta, fig. 334, a p. 354 (cfr. p. 462 seg.). — L'ordine in cui facciamo seguire gli edifici del lato nord-est riposa in gran parte sopra congetture. Soltanto i due punti estremi sono determinati dalle rovine della prigione Mamertina (*I*), e da quelle del tempio di Antonino e di Faustina (*P*); mentre le sostruzioni degli edifici posti tra quelli — vale a dire: della *Curia Hostilia* (*M*), il luogo per le adunanze del Senato fino all'anno 55 a. C. (nel quale anno essa fu preda dell'incendio suscitato nell'occasione dei funerali di P. Clodio,

ucciso da Milone); della *Curia Julia* (*N*), eretta da Augusto; della *basilica Æmilia et Paulli* (*O*, cfr. sopra, pag. 470) — furon coperte da un complesso di fabbriche nuove. Certo è che degli scavi condotti con più energia, e specialmente col sistema di pozzi o gallerie, darebbero i più interessanti risultati, e ci metterebbero in grado di arrivare, o per lo meno di avvicinarci, alla soluzione di talune questioni, agitate e piene di dubbi, che si riferiscono alla posizione dei suaccennati edifici. Il carcere Mamertino (*I*) giace presentemente sotto la *chiesa di San Giuseppe de' falegnami* e sotto la *cappella di San Pietro in carcere*, dalla quale ultima si scende, per una scala moderna, nella superiore delle due camere sotterranee (secondo la tradizione il carcere degli apostoli Pietro e Paolo). Da questo primo un'altra scala conduce nel sotterraneo sottostante, al disotto del quale trovasi quella terza cella a vôlta [vi si era calati come in un pozzo, per un'apertura attraverso il pavimento della cella sovrapposta] ch'era chiamata *tullianum* (secondo un passo di Festo, queste celle a pozzo eran chiamate nell'antico latino *tullii*; di qui *tullianum*), e nella quale trovaron la morte Giugurta, Seiano ed altri. Di quella famosa scala gemonia (*scalae Gemoniae*), che dalla prigione conduceva sul *forum*, e sulla quale erano esposti i cadaveri dei giustiziati, e dove fu anche squartato l'imperatore Vitellio, non esiste più traccia. Relativamente meglio conservato è il tempio di Antonino e di Faustina (*P*), un prostilo esastilo entro il quale è ora fabbricata la chiesa di *San Lorenzo in Miranda*.

Ma veniamo a considerare lo spazio compreso dagli edifici ora descritti. La parte superiore di questa piazza era, nei tempi della repubblica, il *comitium* (*R*); mentre la parte inferiore formava il *forum* propriamente detto. Il limite tra queste due parti era presso a poco a metà della piazza; e là si trovava, appoggiata al lato settentrionale, l'antica tribuna per gli oratori (*rostra vetera*, *V*), davanti alla quale, come per difesa contro le onde della folla, girava un parapetto semicircolare; a tergo della tribuna sorgeva la già accennata *Curia Hostilia*, e la più antica *Graecostasis*, un terrazzo scoperto (*locus substructus*), circondato probabilmente d'una balaustrata, dove gli ambasciatori spediti al senato da nazioni estere solevano attendere le deliberazioni della *curia*. Al tempo di Cesare i *rostra* furono trasportati nella parte inferiore del foro, dove, col nome di *rostra Julia* (*W*), stettero ancora durante i primi due secoli dell'impero. Colla caduta della repubblica anche il *comitium* e tutto l'ordinamento repubblicano del foro perdettero la loro importanza; là sorsero quegli splendidi nuovi edifici, o ricostruzioni e trasformazioni di edifici antichi, di cui abbiamo già prima parlato; e sotto l'imperatore Settimio Severo fu infine eretto, dal lato

nord-ovest del foro, un arco di trionfo (*K*) (1); e fu probabilmente in quella occasione che la *via Sacra*, la quale per lo innanzi passava davanti alla fila delle antiche botteghe (*sub veteribus*), lungo il lato sud-ovest, salendo poi al *clivus capitolinus*, fu trasportata dalla opposta parte del foro, in diritta linea verso l'arco di Severo; oltre il quale e piegando, probabilmente in arco, ad occidente (questa curvatura della strada è indicata sulla pianta da una freccia), sboccava sull' antica via Sacra, al piede del clivo Capitolino. Accanto all'arco di Severo trovasi presentemente un terrazzo, leggermente arcuato verso il foro (*U*), con avanzi di un parapetto di marmo; la corda dell'arco doveva avere una lunghezza di circa 90 piedi. Un basamento di mattoni, che si trova vicino a quella estremità di detto terrazzo che è rivolta verso l'arco di Severo, è riguardato come un avanzo del *milliarum aureum*, eretto da Augusto, la pietra miliare centrale dell'impero romano e insieme il punto centrale (*umbilicus*) del medesimo; nel terrazzo stesso alcuni archeologi moderni credono di riconoscere i *rostra capitolina* del periodo imperiale; mentre altri, invece, dànno a quello il nome di *graecostasis*, e vorrebbero vedere i resti dei rostri dell'età imperiale in certe sostruzioni, che si trovano davanti al terrazzo suddetto, e che nella nostra pianta non sono indicate. Noteremo da ultimo, che la colonna di Foca, sul foro, accanto alla *basilica Julia*, non fu eretta che nel 608 d. C. dall'esarca Smaragdo, in onore di quel tiranno, e non ha quindi alcuna connessione essenziale coll'antico foro.

Quanto a quei *fora*, pei quali si aveva in vista *a priori* una pianta regolare e contorni monumentali e similmente regolari, abbiamo in Vitruvio (V, I) alcune indicazioni, che si discostano in alcuni punti dalle regole poste dal medesimo autore pei mercati greci. Vale a dire, mentre questi ultimi, e in singolar modo quelli che, per contrapposto ai più antichi e per lo più irregolari, son detti agore ioniche, devono aver la forma di una piazza quadrata, ed esser cinti di doppi portici con numerose colonne (cfr. l'agora di Delo, fig. 155 e 156); pei *fora* italici vale un' altra regola. Nell'Italia solevansi, secondo antico costume, festeggiare sui fori i pubblici giochi (gladiatorî), e quindi si dava a queste piazze la forma di un rettangolo allungato come, più acconcia alla esecuzione di quei giochi; e gli intercolonnî dei portici

(1) Questo arco, eretto in marmo pentelico dall'imperatore L. Settimio Severo, ha, come l'arco di Costantino (fig. 417 e 418), tre arcate, e le due esteriori comunicano colla mezzana mediante due piccoli passaggi. Anche l'arco trionfale di Settimio Severo è coperto di bassirilievi, che glorificano le vittoriose imprese dell'imperatore contro i popoli dell'Asia. Una iscrizione di sei linee, ripetuta sulle due faccie dell'attico, informa che l'arco è stato costruito nell'anno 203 d. C.

circostanti erano fatti molto ampi per maggior comodo degli spettatori. Sotto questi portici inoltre dovevano trovarsi botteghe per cambia-valute (*tabernae argentariae*); e sopra ai medesimi un secondo piano destinato così al pubblico commercio, come all'esazione delle pubbliche imposte. Come determinata misura per le proporzioni dei fori è detto, che la larghezza debba essere eguale a due terzi della lunghezza. Ora, questa regola si trova esattamente seguìta pel foro della già ricordata città ligurica di Veleia (cfr. p. 453). La pianta di questo foro è qui data nella fig. 429, secondo la restaurazione di Antolini. L'area scoperta del foro (n° 1) ha una lunghezza di circa 150 palmi romani, mentre la larghezza non è che di 100. Il foro è da tre parti circondato di portici (14) con colonne di semplice ordine dorico e disgiunte per ampi intervalli. Nell'interno dell'area veggonsi certi poderosi massi di marmo (2), che son probabilmente resti

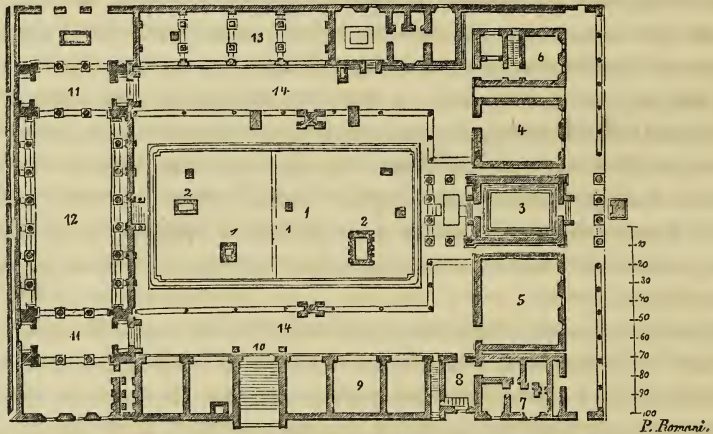



Fig. 429.

di monumenti, che una volta decoravano il foro. Fu anche scoperto, tutto intorno alla piazza, un canale per lo scolo delle acque; mentre attraverso al foro si prolunga una lista di marmo (segnata con linee più fine sulla nostra pianta), in cui era incastrata in lettere di bronzo, una iscrizione, la quale dice, che L. Lucilio Prisco ha fatto lastricare il foro a sue spese con lastre di pietra (*laminis stravit*). Il punto centrale del lato d'ingresso è occupato da un tempio (3), che fu già da noi ricordato, nel § 63, come un esempio della forma non frequente dell'anfiprostilo. Lungo i due fianchi del tempio corrono due anguste viuzze che conducono sul foro, e che sono paragonabili alle *fauces* nello interno delle case. Alla destra e alla sinistra del tempio si trovan due edifici, di maggior grandezza, che sono spiegati, l'uno (4, 6) come abitazione sacerdotale, l'altro (5) come luogo di adunanza (*comitium*) per

le consulte di corporazioni religiose. Una volta entrati, o pel tempio o per gli accennati viottoli laterali, nel foro, si ha alla sinistra una fila di botteghe (9), che riescono sotto i portici; evvi pure, da questa stessa banda, un secondo accesso (10) pel quale dal di fuori si saliva per scale sul foro. I locali segnati coi numeri 7 e 8 sono stati dichiarati (tanto per completare la descrizione, a creder nostro), come prigioni. In faccia al tempio, e occupante tutto questo lato dell'area, sorge un grande edificio (12), che è detto *basilica*, e appare prolungato da due parti per mezzo di *chalcidica* (11, cfr. p. 467). Un simile *chalcidicum*, ma più grande e riguardato come un edificio indipendente, credesi di riconoscere nel fabbricato indicato col n° 13. Una iscrizione trovatavi dice che Baebia Basilla ha fondato un calcidico pe' suoi concittadini. Il fabbricato maggiormente chiuso, infine, che è posto tra questo calcidico e la supposta abitazione sacerdotale, è riguardato come pubblica tesoreria (*aerarium*). Il foro di Veleia, benchè la restaurazione non ne sia fondata in tutto sopra sicure basi, stante la condizione troppo rovinata degli avanzi, acquista un'importanza tutta speciale, per la ragione che in esso era evidentemente stata affissa quella grande iscrizione, il cui ritrovamento condusse alla scoperta di Veleia; scritta sopra una tavola di bronzo, della lunghezza di 8 piedi e 8 pollici e della larghezza di 4 piedi e 4 pollici, essa è riguardata come la più grande di tutte le iscrizioni superstiti in metallo. La si conosce sotto il nome di *tabula alimentaria*, e contiene le prescrizioni colle quali l'imperatore Traiano voleva regolato il mantenimento e la cura degli orfani e d'altri poveri fanciulli di quella città, 246 fanciulli (*pueri alimentarii*) e 35 fanciulle (*puellae alimentariae*). A questo intento era stato concesso (oltre a una fondazione a parte per altri 19 fanciulli) un prestito di 1,044,000 sesterzi (= 283,864 franchi), ipotecati sopra diverse case e fondi di Veleia; e gli interessi (al 5 p. cento) dovevano essere distribuiti, in determinate proporzioni, a favore di que' fanciulli.

Di gran lunga più grandioso del foro di Veleia era quello di Pompei, che, come è dato giudicare dai ben conservati avanzi di tutti gli edifici attornianti, doveva avere una conformazione regolare ed una. Esso si estende, compresi i colonnati che stanno in fronte delle curie, per una lunghezza di 160 metri, e per una larghezza media (dal nord al sud) di 42 metri. Un portico sostenuto da colonne gira il foro, senza interruzione lungo tutto il maggior lato occidentale, il lato breve meridionale e il principio del maggiore lato orientale; è invece più volte interrotto nell'altre parti. Le parti continuate di questo porticato portavano certamente, conforme prescrive la regola vitruviana, un piano superiore, del quale, sebbene esso sia attualmente distrutto, è attestata l'esistenza dalle scale di salita, conservate in parecchi punti. Al lato settentrionale

troviamo il già descritto tempio di Giove (cfr. fig. 332 e 333), e da una parte e dall'altra del medesimo due portoni; quello di destra lascia ancor nelle rovine riconoscere le forme della porta trionfale (vedi sopra) e formava l'accesso principale al foro. Dal lato lungo orientale, ossia alla sinistra di chi entra per l'arco trionfale, vedesi il così detto Panteon, con davanti botteghe per cambiavalute (*tabernae argentariae*); poi l'edificio per le sedute dei decurioni (vedi pag. 465), il così detto tempietto di Mercurio o di Quirino e il calcidico di Eumachia; e finalmente, separato da una strada sbarrata, un edificio del quale non è più possibile determinare lo scopo — forse una scuola pubblica. Dal lato meridionale, che è rimpetto al tempio di Giove ed è decorato d'un portico a due ordini di colonne, si trovano gli edifici per adunanze, riprodotti nella fig. 424; dal lato occidentale infine la basilica (cfr. fig. 426) e il così detto tempio di Venere (cfr. fig. 345) che rivolge al foro il suo fianco, decorato di un magnifico colonnato; da questa parte, ossia dal foro, s'entra nel tempio per una piccola porta soltanto; mentre l'ingresso principale riesce in una strada, che sbocca nel foro. Accanto a quella piccola porta si trova, in una nicchia, un monumento poco apparente, ma pure del più grande interesse; vale a dire il pubblico misuratore, in forma di due tavole di pietra, l'una sovrapposta all'altra, nei cui piani sono incastrate le misure normali. L'originale di questo monumento si trova ora nel museo di Napoli, e in Pompei è stato surrogato da una rozza copia. Finalmente trovasi pure in questo lato una loggia che s'apre sul foro, larga 34 metri, profonda 10, che fu dichiarata da alcuni come galleria di quadri (*stoa poekile*), ma che Overbeck, con maggiore probabilità, crede essere una λέσχη, ossia pubblica loggia di conversazione.

Le nostre considerazioni si limitano a quei *fora*, che servivano ai rapporti cittadini, in quanto questi trovavano il loro campo e la loro manifestazione in adunanze e consulte d'ogni maniera (*fora civilia*); in questa classe di fori non trovavan luogo altre botteghe all'infuori di quelle dei cambia-valute, per facilitare affari di denaro, che in quei fori appunto solevansi trattare e conchiudere; restano quindi esclusi dalla nostra trattazione quegli altri mercati ch'erano, o esclusivamente o principalmente, destinati al commercio e alla vendita di qualsiasi sorta di merce (*fora venalia*); della qual classe incontriamo, così in Roma come in altre città, un mercato delle erbe (*forum olitorium*), un mercato boario (*f. boarium*), un mercato delle bestie suine (*f. suarium*), un mercato de' pesci (*f. piscarium*), un mercato delle carni e delle civaie (*f. macellum*), ed altri parecchi. Limitandoci dunque ai suddetti *fora civilia*, diremo che Roma vantava un discreto numero anche di questi,

oltre al già descritto *forum romanum*. Il portentoso aumentare della popolazione, non meno che la tendenza e lo sforzo, nei potenti, di lusingare il sentimento popolare, mediante grandiose intraprese a scopo di pubblica utilità, condusse alla costruzione di siffatti fori d'imponente grandezza, pei quali non si poteva ottenere l'area necessaria che mediante l'acquisto di interi complessi di case, e, come pel foro dell'imperatore Traiano, mediante grandi movimenti di terra. Destinati segnatamente ai rapporti attinenti al diritto civile, e alle relazioni commerciali e sociali dei cittadini — ed è appunto uno dei tratti più degni e più nobili, nel carattere del popolo romano, il grande studio e la pratica sapienza dimostrata nel regolare quei rapporti e quelle relazioni — quei fori possono riguardarsi come i più belli e più *umani* monumenti dei tempi fiorenti dell'impero. Al foro, ora quasi interamente scomparso, di Giulio Cesare, attorniato una volta di doppio porticato e decorato del magnifico tempio della *Venus genitrix*, facevan seguito il foro d'Augusto, quello di Vespasiano, quello di Nerva (chiamato anche *forum transitorium* o *palladium*), e finalmente quello di Traiano, che in magnificenza e grandezza superava tutti gli altri. Tutti questi fori formavano come un gruppo e giacevano a settentrione del *forum romanum*, di cui erano in certa maniera uno splendido ampliamento; e il loro complesso formava un tutto di così sorprendente magnificenza e grandiosità, che l'eguale non fu mai creato a scopo di pubblica utilità e per la superba compiacenza di una nazione grande e potente. — Un bell'esempio di *porticus* in forma di *forum* ci si è già offerto (cfr. p. 369) nel *porticus* di Ottavia.

83. Poco qui ci resta da aggiungere intorno agli edifici destinati ai giuochi pubblici, che formano l'ultimo oggetto delle nostre considerazioni intorno agli edifici romani. È bensì vero che, giudicando dal numero degli avanzi superstiti nonchè dalla copia e dalla specificazione delle notizie antiche, che a questa classe di edifici si riferiscono, questo capitolo dovrebbe essere il più esteso di tutto il libro; tanto più quando si ponga mente all'alta importanza che gli edifici medesimi hanno nella vita del popolo romano, segnatamente per gli ultimi tempi della repubblica, e pei tempi dell'impero. Ma d'altra parte, siccome il preciso intento de' nostri studi è di dedurre, per dir così, gli edifici dai bisogni della vita, e la nostra esposizione deve pertanto limitarsi a dare un concetto della pianta e della conformazione di quelli nei tratti più generali, così possiamo senz'altro rimandare il lettore ai capitoli corrispondenti della parte greca di questo libro; e una maggior brevità ci è per l'appunto imposta qui, dove le fonti sono maggiormente ricche, e dove anche le pubblicazioni dei moderni sono

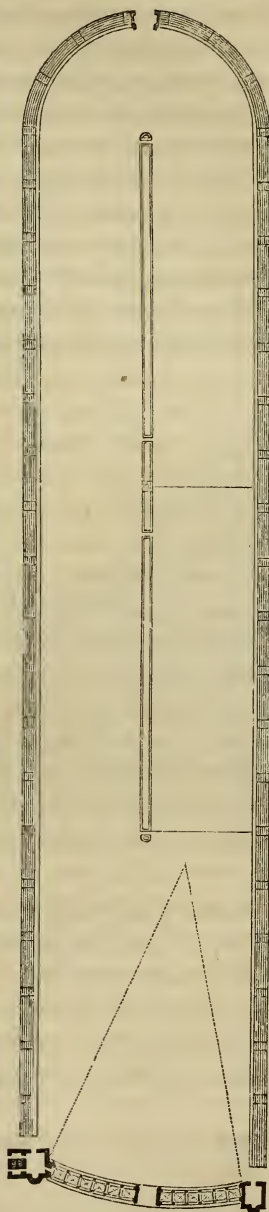
e più abbondanti e più particolareggiate. Imperocchè tutti questi edifici sono stati creati da quelle medesime cause e condizioni, per le quali abbiamo visto sorgere gli edifici greci di questa classe; di modo che quello che là si è detto intorno agli ippodromi (§ 28), e intorno agli stadi (§ 29), vale del pari pel *circus* romano; e ciò che nel § 30 è stato dichiarato come concetto fondamentale del teatro greco, ha il medesimo valore rispetto al teatro dei Romani. Una creazione nuova e peculiare romana non sono che gli anfiteatri; ma anche questi hanno per fondamento l'architettura teatrale greca, e possono riguardarsi come un anello che congiunge quest'ultima coll'architettura dello stadio e dell'ippodromo. Quanto alla natura e qualità dei giuochi che si eseguivano in questi edifici, sarà più avanti il luogo di discorrerne particolarmente. Qui vogliamo solamente avvertire che i medesimi consistevano presso i Romani, come presso i Greci, in primo luogo di corse coi cavalli e coi carri e d'altri esercizi di forza e destrezza corporea; in secondo luogo di rappresentazioni sceniche. I circhi erano specialmente destinati alle corse; ma vi potevano tuttavia aver luogo anche combattimenti di pugili ed altre gare ginnastiche (1); pei combattimenti ginnastici, e segnatamente per gli atleti greci, introdotti da M. Scauro, servivano gli stadi; per le rappresentazioni sceniche il teatro. A queste si associarono, come nuova e poco lieta specie di gare, i cruenti combattimenti gladiatorî, che diventarono ben presto lo spettacolo e il diletto favorito dei Romani, e ai quali erano specialmente destinati gli anfiteatri.

La forma dei circhi (*circus*) è dimostrata dalla pianta (fig. 430) d'un *circus*, che fu scoperto nell'anno 1823 nelle rovine dell'antica *Bovillae*, una piccola città del Lazio, sita al piede del monte Albano, e sulla via Appia. Questo circo non è notevole nè per grandezza, nè per magnificenza; e in questo rispetto è ben lontano dal sostenere il confronto coi circhi della città di Roma. È relativamente piccolo; la lizza è circondata di poche file di sedili; le sostruzioni sono semplici, e pochissimo risalto danno loro le scarse costruzioni a vôlta, delle quali i Romani solevano pur fare larghissimo uso in questo genere di edifici, siccome quelle che contribuivano essenzialmente a dare ai circhi un carattere di speciale grandiosità. Ma in quella vece il circo di Bovillae merita tutta la nostra attenzione perchè è assai ben conservato, tanto almeno che basti a fornirci una nozione dello stato primitivo di quella parte dell'edificio donde cominciava la corsa, la quale, a somiglianza della *ippaphesis* nell'ippodromo di Olimpia, era considerata come una delle parti più importanti di tutto il circo. Qui sono gli stalli (*carceres*) pei carri, dis-

(1) Tutti questi giuochi furono, dal nome del *circus* che n'era il campo, compresi nel nome di *ludi circenses*.

posti in una linea obliqua e curva, per modo che, come è indicato nella nostra pianta dalle due linee punteggiate, fosse eguale la distanza che separava ciascuno stallo dal punto dove cominciava la vera corsa. Il numero dei *carceres* è di dodici, e nel loro mezzo è un portone di passaggio; alle estremità della fila di *carceres* si elevano due fabbricati in forma di torri; torri simili son menzionate, col nome di *oppida*, anche per altre lizze. Le scale disposte a fianco di uno degli *oppida*, e mostrate nella nostra illustrazione, conducevano, qui come altrove, ai sedili, ch'eran disposti anche sul tetto dei *carceres*. Nel mezzo del terreno da corsa si trova un rialzo (*spina*), e a ciascheduna estremità di esso è posta una *meta*: intorno alla *spina* dovevano i carri compiere un determinato numero di giri. Al centro della curva a semicircolo, che chiude il circo dalla parte opposta ai *carceres*, vedesi un portone di passaggio (*porta triumphalis*), ed era la porta per la quale i vincitori, accompagnati dall'applauso del popolo, uscivan dal circo.

Fig. 430.

Tutte queste disposizioni si trovavan pure, benchè sopra più vasta scala e molto più magnificamente eseguite, nei circhi della città di Roma. Dal numero non piccolo di questi ci limitiamo di addurre il *circus maximus*. Posto nella larga valle tra il colle Palatino e l'Aventino, questo circo (che più tardi, dopo che furon costrutti altri minori edifici di questo genere, ebbe il nome di *massimo*) serviva già nel tempo dei re per i pubblici giuochi, dappoichè la sua fondazione è attribuita a Tarquinio Prisco, che si dice n'abbia anche disposti e divisi i sedili secondo le trenta curie del popolo romano. Già ai tempi di Tarquinio il Superbo par che avvenisse un ampliamento o mutamento nella disposizione delle file di sedili; ed anche nel seguito intervennero di continuo ampliamenti o mutamenti del circo. La storia di questo circo appare intimamente connessa

colla storia stessa dello stato romano; cosicchè, quando anche Costantino il Grande, o suo figlio Costanzo, ebbero da parte loro concorso al suo abbellimento, esso potè esser riguardato, al pari dell'eterna Roma, come il risultamento d'una vita, d'uno svolgimento di quasi mille anni. Noi non possiamo trattenerci a discorrere particolarmente di questo graduato svolgimento, pel quale quel circo, colla successiva aggiunta di grandiosi e massicci fabbricati, si andava elevando d'un numero sempre maggiore di piani, e pel quale il numero dei posti da sedere da 150,000 ascendeva a poco a poco a 260,000, anzi, secondo una notizia seriore, a 383,000 (1). Noi ci limitiamo piuttosto ad offrire al lettore, nella fig. 431, una restaurazione dell'edificio, ora completamente sparito e non più riconoscibile che pel pavimento regolarmente spianato dell'accennata valle. Noi vediamo nella nostra figura la sostruzione o piano rilevato (*podium*);

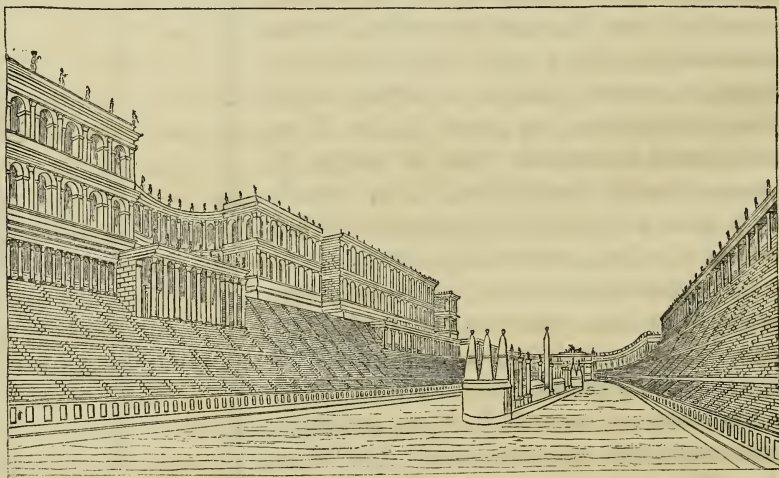



Fig. 431.

i diversi piani (*maeniana*) del lato sinistro dello spazio per gli spettatori, dietro ai quali sovrastavano i palazzi per gli imperatori; la *spina* coi diversi suoi ornamenti (le *metae*, diversi santuari, l'obelisco eretto nel mezzo, ecc.), e infine la *porta triumphalis*.

Gli stadi, dei quali pure non era piccolo il numero a Roma, si hanno da imaginare perfettamente conformi agli stadi greci.

84. « Quando sarà costruito il foro », dice Vitruvio (V, 3 segg.), « bi-

(1) Secondo un calcolo recente, il circo, negli ultimi tempi dell'impero, avrebbe perfin contenuto 480,000 posti da sedere. La lunghezza è di circa 21,000 piedi, la larghezza di 400.

sognerà scegliere un luogo molto salubre pel teatro, destinato agli spettacoli dei giuochi, che si celebrano nei giorni festivi degli dei immortali. » Quando questo teatro non si edifica addossato a qualche elevazione naturale del terreno, come avviene per lo più de' teatri greci, bisognerà stabilir prima fondamenta e sostruzioni, come pei templi. « Cominciando dal fondo e via via salendo, devonsi fare i gradini (*gradationes*) in materiali di pietra o di marmo. » Questo si riferisce al luogo per gli spettatori, che da' Romani, con nome corrispondente al greco τὸ κοῖλον (v. s. § 30), era chiamato *cavea* (la concavità). Faceva parte della *cavea* anche l'orchestra, che qui non era, come nel teatro greco, utilizzata per le rappresentazioni, ma conteneva pure posti per gli spettatori. La gradinata non saliva uniforme e senza interruzione, ma, come nel teatro greco, era da ripiani (*praecinctiones* = διαζώματα) divisa in più sezioni (*maeniana*).

« Il numero delle *praecinctiones* deve essere in relazione coll'altezza del teatro; esse non devono essere più alte che larghe [vale a dire, lo scaglione a piè del quale corre il ripiano, deve esser tanto alto quanto è largo il ripiano stesso: *neque altiores* (*sc. praecinctiones*) *quam*, *quanta praecinctionis itineris sit latitudo*]. Imperocchè, se fossero più alte, respingerebbero la voce indietro e verso l'alto, e impedirebbero così, che il suono delle parole giunga chiaro e distinto ai sedili sommi, che si trovano più in su delle *praecinctiones*. In generale la disposizione deve essere siffatta che una corda tirata dall'infimo al sommo gradino tocchi gli spigoli di tutti i gradini (*gradus*). Per tal maniera la voce non trova punto intoppi. » Nei successivi capitoli, 4 e 5, Vitruvio tratta dell'armonia, ossia del calcolo acustico e del rinforzamento del suono mediante certi appositi apparecchi; poi nei capitoli 6 e 7 dà alcune regole intorno alla forma e alle proporzioni della *cavea* e della scena. L'orchestra deve esser fatta in forma di un semicircolo, intorno al quale si elevino via via i gradini, conservando la stessa forma. Tra l'orchestra, dov'erano i seggi dei senatori, e la parete interna o di fondo (*frons scenae*) si trova il palcoscenico (*pulpitum*), che deve essere lungo [nel senso della fronte] come due volte il diametro dell'orchestra, e deve essere più largo, ossia avere maggiore sfondo del palcoscenico greco; perchè nel teatro romano « tutti gli attori agiscono sulla scena ». « E l'altezza del *pulpitum* non deve essere maggiore di 5 piedi, affinchè quelli che seggono nell'orchestra possano vedere tutti i movimenti e gesti degli attori. » La gradinata di sedili non è solamente divisa in diversi piani dalle *praecinctiones*, ma è ancora distribuita, come abbiamo visto nel teatro greco, in diverse branche o sezioni cuneiformi (*cunei*), mediante scale. Ed egualmente diretti verso l'orchestra, come raggi al centro, son gli aditi,

che si trovano tra i muri del guscio dell'edificio; i quali ultimi sono pur similmente disposti a raggi; e riguardo a questi aditi è da badare, che quelli che conducono ai piani superiori non si debbono incontrare con quelli che conducono ai piani inferiori; « ma tutti quanti devono continuare non interrotti e in linea diritta, senza svolte, affinchè quando il popolo esce dal teatro non debba accalcarsi, ma da tutti i posti trovi speciali libere uscite » (Cap. 3).

Premesse così le regole vitruviane pel teatro romano, volgiamoci ora alla considerazione di alcuni tra i più importanti esempi di questa classe d'edifici. Fig. 432 (scala = 100 palmi siciliani), rappresenta la sezione trasversale del teatro di Siracusa, che noi citiamo come un esempio di quel certo numero di edifici greci che, come si è già accennato (§ 30), furono più tardi ampliati per aggiunte romane. La *cavea* è d'origine greca; è addossata a una collina rocciosa, e le file di sedili

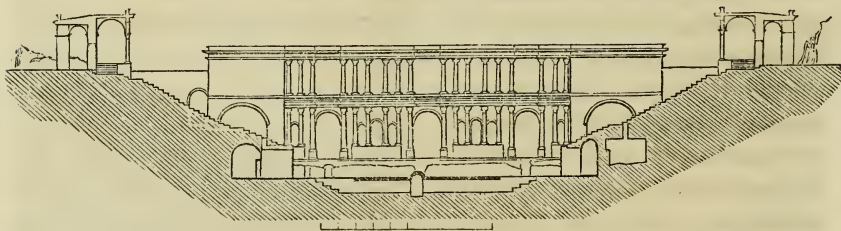



Fig. 432.

sono scavate nella roccia stessa. Gli avanzi superstiti della parete di fondo della scena accennano ad origine romana, e secondo questi si è tentata la restaurazione della *skene* a due piani. Anche il colonnato coperto della *cavea* è stato aggiunto in tempo romano. Intorno alla conformazione e alla decorazione di queste ultime due parti dell'edificio sarà discorso più distesamente nel § 106.

Dei teatri della città di Roma vogliamo in primo luogo citare quello di Pompeo. Mentre per lo innanzi i teatri non erano stati eretti che in legno (sebbene con una pompa e magnificenza più che meravigliosa (1)) e, finiti i giuochi che vi si celebravano, solevano esser disfatti, Pompeo fabbricò nell'anno 55 a. C. il primo teatro di pietra. Di questo non re-

(1) Il teatro in legno, costruito nel 52 a. C. da quel M. Scauro del quale abbiam già parlato più sopra, conteneva 80,000 posti da sedere. La parete della scena era ornata di 360 colonne di marmo, delle quali una parte di dimensioni colossali, ordinate in tre piani. La parete del primo piano era rivestita di marmo; quella del secondo di vetro (vale a dire, probabilmente, con mosaico di vetri colorati); quella del terzo di lastre dorate. Tra le colonne, infine, si vuole che, oltre ad ornamenti d'altro genere, fossero collocate statue di bronzo, in numero (che per verità suona quasi incredibile!) di 3000.

stano che avanzi estremamente scarsi; ma un frammento di quell'antica mappa della città di Roma, che fu da noi già più volte citata, ci mette in grado di formarci una nozione dell'insieme. Noi vediamo qui la pianta del teatro di Pompeo (cfr. fig. 433), per modo che si può distintamente riconoscervi la disposizione delle singole parti. La *cavea* (*a*), che dicesi contenesse 40,000 posti da sedere, ci offre appunto la suddescritta disposizione radiata dei muri fondamentali, tra i quali s'aprivano gli aditi, e sopra i quali sorgevano le file di sedili. Una *praecinctio* divideva la gradinata in due piani; più in alto della *cavea*, ch'era attorniata, e come conchiusa, da una specie di corridoio di forma semicircolare, torreggiava, come è pure indicato sulla nostra pianta, il tempio di Venere, ossia della divinità alla quale Pompeo aveva consacrato il suo teatro. La scena (*b b*) è notevole per la decorazione della parete di fondo, che appare assai riccamente ornata con nicchie semicircolari e colonnati. Dietro alla scena trovasi un portico (*c*) ornato di colonne. « Dietro alla scena » dice Vitruvio, *l. c.*, cap. 9, « sono da disporre portici a colonne, affinchè, se lo spettacolo è interrotto da un aquazzone, il popolo dal teatro possa colà ricoverarsi, ed anche affinchè i *choragi* (1) abbiano spazio per ordinare i cori. Di questa fatta sono il porticato di Pompeo, e il porticato eumenico in Atene. » La pianta di questo loggiato mostra ch'esso era variato e complesso, e concorda colle notizie degli antichi che ne vantano la ricca decorazione in statue e tappeti preziosi, e affermano perfino che racchiudesse ameni boschetti con fontane, animali feroci, ecc.

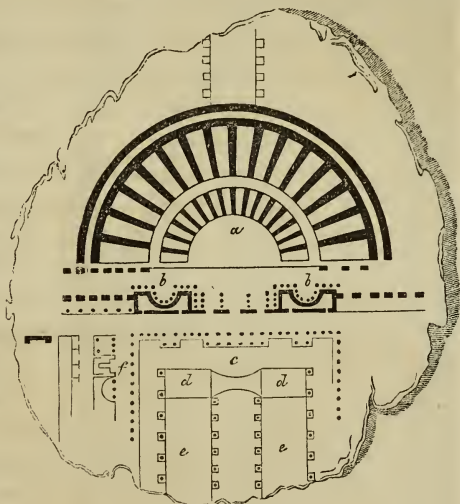



Fig. 433.

Di maggior momento sono gli avanzi d'un teatro, che Augusto eresse, secondo un piano già ideato da Cesare, e chiamò dal nome del

(1) *Choragique* in luogo di *choragiaque* leggono Rode (traduzione tedesca di Vitruvio) e l'edizione di Rose e Müller-Strübing. Il senso ad ogni modo deve essere, che questi portici posteriori alla scena debbano offrire spazio per la preparazione e l'ordinamento di quelle processioni festive, quali che si fossero, che solevano aver luogo nei teatri oltre alle rappresentazioni propriamente dette.

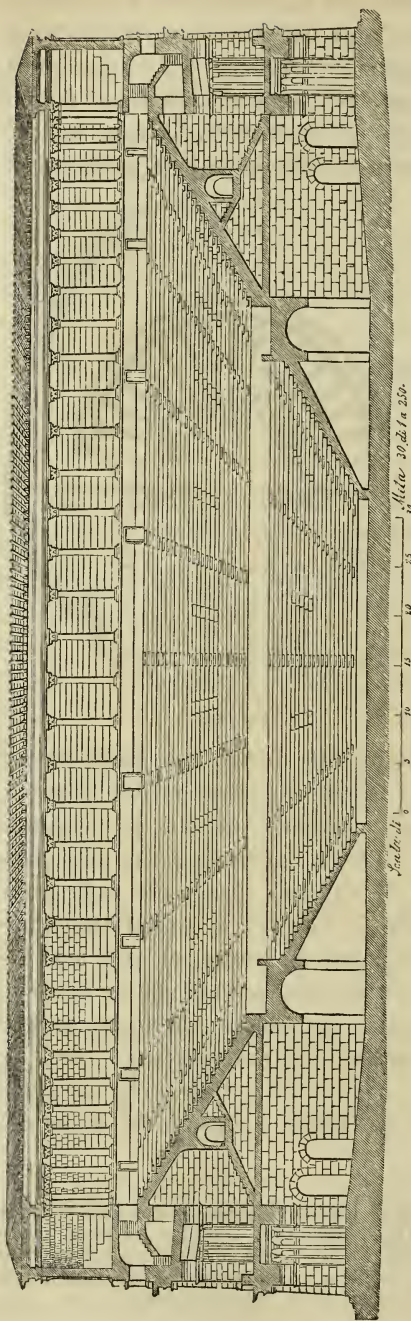



Fig. 434.

suo nipote Marcello. Fu inaugurato nel 13 a. C., in quel medesimo anno nel quale fu condotto a compimento anche il teatro di Cornelio Balbo (più che questi tre teatri Roma non ebbe mai). Il teatro di Marcello si trovava in vicinanza di quella loggia già citata (cfr. p. 368 seg.), che fu chiamata dal nome di Ottavia, madre di Marcello. Durante il medio evo le ruine del teatro di Marcello servirono alla famiglia dei Savelli, che tra quelle eressero il loro palazzo. Questo appartiene attualmente alla famiglia Orsini. Gli aditi, condotti tra le mura fondamentali del teatro, servono ora come bassi locali di servizio; e il muro esterno del palazzo è oggi ancora in alcuni luoghi costituito dal muro esterno della *cavea*. Questa aveva la forma d'un semicircolo e s'innalzava divisa in tre piani, di cui i due inferiori erano ornati di arcate e semicolonne di dorico e di ionico stile, mentre il piano superiore consisteva in una parete massiccia, decorata di pilastri corinzi; una disposizione della quale può dare un'imagine la veduta esterna del Colosseo (fatta qui astrazione dal quarto piano), quale è data nella figura 439. Per ciò che spetta invece la disposizione interna di questo edificio, ch'era calcolato per 30,000 posti da sedere, essa è fatta evidente dalla sezione trasversale (fig. 434), conforme alla restaurazione di Canina. Noi vediamo, in primo luogo, come sono disposti i muri di sostruzione, non

che le scale e i passaggi che tra quelli si trovano; vediamo pure i corridoi che girano intorno la *cavea*, e che abbiamo già incontrati nel teatro di Pompeo; essi riescono sull'esterno per quell'arcate di cui si è parimenti fatto cenno. I gradini da sedere si vanno innalzando dall'orchestra e dal basso *podium* in bella proporzione; son divisi in due piani da una *praecinctio*, e rispondono, tanto rispetto ai *cunei* come rispetto all'ordinamento generale, alle regole vitruviane che abbiamo addotte. Il compimento superiore è formato da un colonnato, che alla sua volta offre spazio per spettatori, e che da Vitruvio è noverato tra i requisiti più indispensabili del teatro romano. « Il tetto del portico a colonne » dice questo autore, *l. c.*, cap. 7, « che è da disporre in alto, al di sopra della gradinata, deve trovarsi allo stesso livello del sommo della scena. E la ragione si è, che per tal guisa la voce, espandendosi, arriva *aequaliter* ai gradini sommi e al tetto; mentre se essa trovasse una diversità di altezza, si perderebbe al primo punto basso che le offrisse una uscita. » Sopra il tetto di questo portico eran fissate le corde, per mezzo delle quali si potevan distendere delle tende su tutta la *cavea*, a fine di difendere gli spettatori dai cocenti raggi del sole (cfr. più avanti, § 85).

Veniamo infine a parlare del palcoscenico. Intorno a questo si fu per lungo tempo in una ignoranza quasi completa, finchè la scoperta del teatro di Aspendo, nella Panfilia, e più esatti studi fatti sul teatro di Orange, nella Francia meridionale, che è pure romano, non ci ebbero fornito desideratissimi schiarimenti intorno a questa parte importante del teatro antico. I risultati delle ricerche relative a questo punto dell'archeologia si trovano con molta chiarezza raccolti e ben ordinati in quello scritto di Lohde, che già citammo a proposito della scena greca (§ 58) « *Die Skene der Alten* ». Noi non ci peritiamo di mettere accanto ai due citati teatri di Aspendo e di Orange anche il teatro di Erode ad Atene, il cui palcoscenico ha avuto, secondo noi, una disposizione affatto simile. Questo edificio, che è da annoverare tra gli avanzi meglio conservati di Atene, è situato all'estremità occidentale del versante meridionale dell'Acropoli; e le file di sedili sono scavate nella roccia stessa del pendìo. *Skene* e *paraskenia* son ben conservati, e si elevano, in parte, fino a tre piani. Questi piani sono traforati da arcate. Il muro, che chiudeva l'*hyposkenion* e sosteneva il *logeion*, nonchè le scale, che conducevano sul palcoscenico, sono state negli ultimi scavi almeno in parte scoperte. In tutte queste disposizioni fu conservato inalterato l'antico uso greco; il palcoscenico invece è fatto sul tipo romano, e una volta dev'essere stato di grandissimo effetto. La *cavea* (figura 435 *B*), addossata alla roccia dell'Acropoli, è divisa da una

praecinctio, larga quattro piedi, in due gradinate, di cui la inferiore aveva 20 gradini, e la superiore probabilmente soltanto 13 (questi ultimi sono interamente distrutti); l'altezza di ciascun gradino è eguale a un piede e un quarto. La gradinata inferiore è divisa in cunei da 6 scale; la superiore da 12. L'orchestra (*A*) ha la forma di una semielisse di 60 piedi di diametro, ed è lastricata di lastre squadrate di bianco marmo pentelico, e di lastre di marmo cipollino di Caristo, con venature verdognole, gialle e grigiastre. Alla maniera greca, i gradini della gradinata inferiore non toccano immediatamente colle loro estremità il palcoscenico, ma ne sono divisi dalle *parodoi*, *DD*. Il palco scenico, che dal parapetto fino alla parete di fondo a tre porte ha una profondità di 24 piedi, è di 4 piedi e mezzo più alto del livello della orchestra, colla quale comunica mediante scale. Passate le porte della parete della scena, si entra in uno spazio *I*, il quale, come si riconosce dalle ruine, era coperto a vôlta, come lo erano del pari gli spazi *EE* ed *FF*. Questo teatro fu eretto tra gli anni 160 e 170 d. C. da Erode Attico

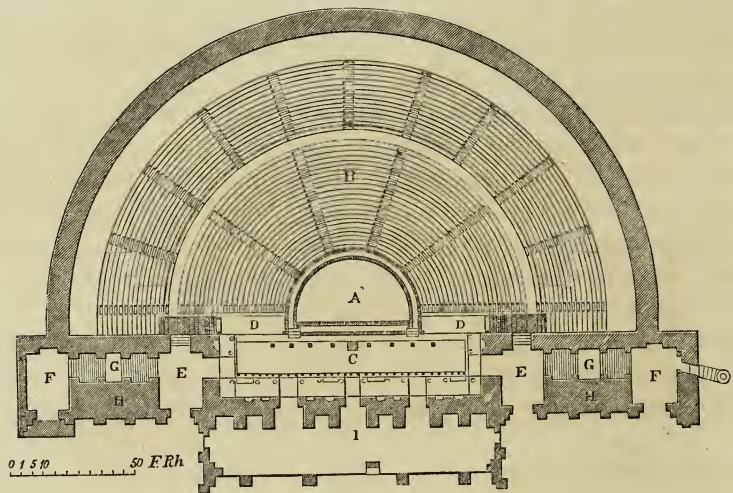



Fig. 435.

di Maratona, che non era meno celebre per la sua ricchezza che pel suo talento oratorio, e al quale Atene doveva, oltre a questo edificio, anche la fondazione dello stadio panatenaico all'Ilisso. Quando Pausania visitò Atene, questo teatro non esisteva ancora; ma, parlandone egli in altra occasione, lo chiama un *odeum*, e lo annovera tra i più magnifici di tutta la Grecia. Filostrate lo chiama il teatro di Annia Regilla, la defunta sposa di Erode, in onor della quale era stato eretto. Secondo il medesimo autore esso aveva un tetto di legno di cedro, ciò che, viste le notevoli dimensioni dell'edificio, sarebbe cosa veramente straordinaria.

Perfettamente conservato è il palcoscenico del succitato teatro di Orange, di cui la fig. 436 è la veduta prospettica. La *cavea* di questo teatro s'appoggia a un colle, mentre le altre parti sono costrutte di pianta e isolate. Dietro alla parete della scena, fornita di ricca decorazione architettonica, si trova, come nel teatro di Erode, uno stretto edificio che si alzava per tre piani, e di cui la nostra illustrazione fa veder la facciata ornata di arcate. Tra la parete della scena, ossia di fondo, e la parete esterna, si trovano scale che servivano per le persone occupate dei diversi preparativi per allestire la scena. Il palcoscenico è lungo 103,15 metri, alto 36,821 ; il *proskenion* ha, da un *paraskenion* all'altro, una lunghezza di m. 61,20; la parete anteriore del *proskenion* dista dalla porta mezzana della *frons scenae* metri 13,20, dalle porte laterali 18 m. ; e in origine il palco scenico era in tutta la sua estensione coperto da una tettoia pendente, in legname, della quale si vedono ancora le traccie manifeste nelle sporgenze delle pareti laterali della scena (1).

Del tutto simile era anche il teatro di Aspendo (fig. 437 è la veduta

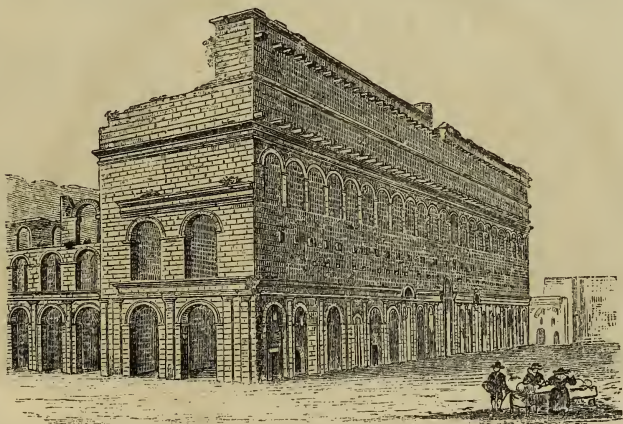



Fig. 436.

prospettica), dove vediamo appunto quelle sporgenze, da ultimo accennate, che dànno indizio dell'antica tettoia pendente. Il teatro stesso, vale a dire la *cavea* colle file di sedili, è addossato al colle su cui si trova la città di Aspendo. L'orchestra semicircolare è anzitutto cinta da un *podium* di discreta altezza, dietro il quale si innalzano poi via via i gradini. Un *diazoma* divide questi ultimi in due piani; la rotonda in cima è compita da una serie di arcate, ciascuna delle quali dà in

---

(1) Cfr. Lohde, « *Die Skene der Alten* », pag. 5 seg., colle annesse figure illustrative.

una specie di cappella o nicchia, coperta d'una vôlta a botte. La *cavea* è in uno stato di conservazione così completo, come forse non si trova alcun' altra; e tutti i viaggiatori, che hanno visitato questo edificio, si accordano nell'affermare, che l'interna veduta del medesimo è davvero imponente. L' altezza della fila di arcate al sommo della *cavea* è allo stesso livello della sommità della *frons scenae*, in piena conformità coll' accennata regola vitruviana. La parete della scena, o *frons scenae*, è divisa in tre piani, ed era una volta bella di ricchissima decorazione a colonne. Veramente le colonne stesse non esistono più; ma in quella vece sono ancora superstiti le singole trabeazioni, che da quelle erano sostenute, e che aggettano fortemente dal piano della parete; nonchè i frontispizi, dei quali ciascuno congiungeva due colonne, e quelli di mezzo tre, facendo con queste cornice alle aperture della parete suddetta. Tutte queste parti sportanti, e le cornici delle finestre

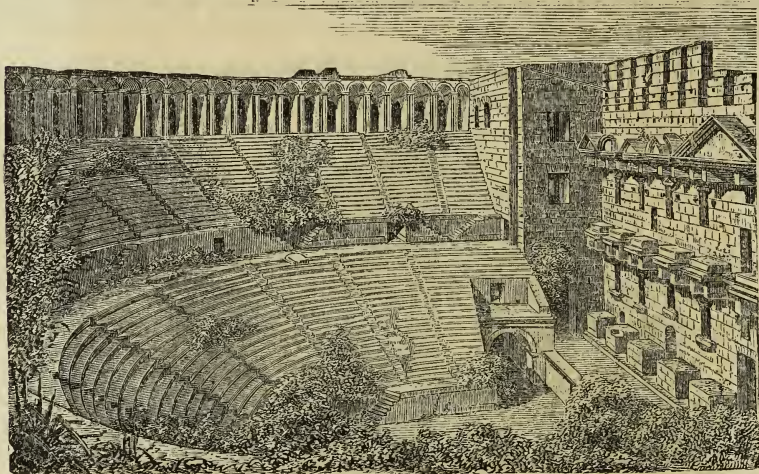



Fig. 437.

del primo piano, sono di marmo; mentre la parete stessa consta di grandi massi d'una specie di breccia, collegati senza cemento. In molti punti trovansi resti di una pittura encaustica, di lavoro molto accurato, che una volta pare ricoprisse e ornasse tutta la parete di fondo della *skene*. Sopra il terzo ordine di colonne si trovava un tetto obliquo a pulpito, che copriva tutta la scena, e del quale la nostra illustrazione mostra le chiare traccie sui muri dei *paraskenia*. Alla scena davano accesso non solamente le tre solite porte della parete di fondo, ma ancora due porticine aperte nei *paraskenia*; e così era anche nel teatro di Erode e in quello di Orange. Anche sopra ciascuna di queste porte *parasceniche* sono due aperture, corrispondenti nell'altezza ai due piani superiori

della *frons scenae*; ed erano probabilmente piccoli balconi o palchi di proscenio per spettatori specialmente ragguardevoli. Esistono ancora le scale che vi conducevano. L'edificio dietro alla *frons scenae* è anche qui molto angusto, come nel teatro di Orange; era diviso in parecchi piani; il piano di mezzo comunicava con quello spazio, che noi dobbiamo imaginare esistente, durante la rappresentazione, tra la parete di fondo e la decorazione scenica tesa davanti a questa (cfr. p. 311, segg.).

85. Già possedeva Roma il suo primo teatro di pietra, che Pompeo aveva eretto nel 55 a. C. (v. s., p. 486), quando quella eccessiva smania, ond'eran compresi i grandi, di conciliarsi il favore del popolo coll'offrirgli sempre più nuovi e straordinari spettacoli e meraviglie, mosse a una intrapresa, che, per quanto noi sappiamo, resta unica nella storia della meccanica, e della quale noi dobbiamo tener parola, siccome di quella, alla quale è senza dubbio dovuto il primo impulso e il suggerimento d'una nuova forma degli edifici per pubblici spettacoli. L'autore di quella intrapresa fu C. Curione. Egli era personalmente affatto sprovvisto di fortuna; ma Cesare, che voleva guadagnare Curione al proprio partito, quando questi rivestiva la importante carica di tribuno della plebe (50 a. C.), gli somministrò le ingenti somme richieste per quell'opera. In quanto a magnificenza e a proporzioni colossali, era quasi impossibile offrire al popolo qualche cosa che, non che superare, eguagliasse il teatro di M. Scauro, eretto due anni prima (v. s., p. 486). Bisognava trovar qualche cosa di nuovo, per far impressione sul popolo, e Curione ideò un'opera, la quale per novità e ardimento superò certamente tutto ciò che s'era visto fino allora, e la effettuazione della quale, anche dopo la descrizione che Plinio ce ne dà, appare ancora oggi quasi incomprensibile. «Egli costrusse», scrive Plinio (*Hist. Nat.* XXXVI, 24, 8), « due grandissimi teatri di legno, l'uno accanto all'altro, e così fatti che ciascuno era sospeso e mantenuto in bilico mediante perni mobili. Nella mattinata vi faceva rappresentare comedie, e per questa ragione i due teatri si voltavano l'un l'altro le curvature, affinchè il rumore di una scena non fosse di disturbo all'altra. Ma poi, improvvisamente, i due teatri eran fatti girare, così che l'uno venisse a trovarsi rimpetto all'altro; e tolte, verso sera, le tavole ond'erano fatte le pareti delle due scene, e fatte combaciare le estremità (*cornua*) delle file di sedili, ne risultava un anfiteatro, dove Curione, dopo aver messo in giuoco la vita dello stesso popolo romano, dava spettacolo di combattimenti gladiatori. » Plinio non trova parole che bastino ad esprimere la sua indignazione per un'impresa siffatta, nella quale egli vede il misfatto e la follia insieme congiunti; misfatto da parte del tribuno, che metteva in forse la vita d'un popolo intero, quasi come vit-

tima consacrata ai mani del padre suo, in onore del quale si celebravan quei giuochi; follia dalla parte del popolo, del popolo vincitore di tutto l'orbe, che affidava la sua potenza e la sua esistenza stessa a due perni invisibili d'una macchina bilicata, e salutava con grida di gioia e d'applauso il pericolo della propria vita.

Ora, sia che già prima si fossero fatti tentativi di erigere edifici simili, sia che qui, per la prima volta, l'esperienza dimostrasse la acconcezza di un teatro così conformato per la rappresentazione di combattimenti di gladiatori; fatto sta, che, quattro anni solamente dopo l'ardimentoso tentativo di Curione, Giulio Cesare eresse per gli spettacoli dei combatti-

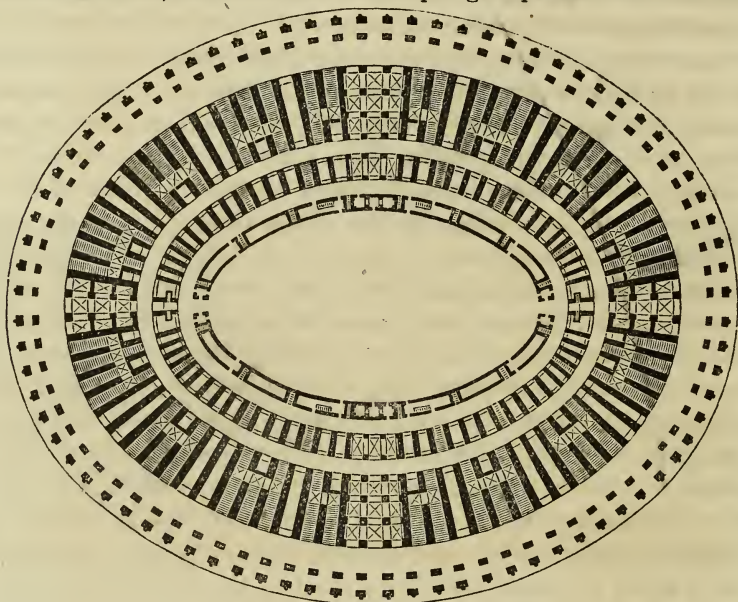



Fig. 438.

menti di gladiatori e di fiere, da lui dati al popolo, un edificio che corrispondeva ai due teatri insieme congiunti di Curione, e che ebbe il nome di *amphitheatrum* (1), rimasto d'allora in poi per questa classe di edifici.

---

(1) *Amphiteatrum* vuol dire propriamente un edificio che da due parti aveva un θέατρον, uno spazio per gli spettatori, una *cavea*. Anche gli edifici per combattimenti navali, le cosidette naumachie, furono costruite in questa forma. Intorno alla opportunità della pianta di forma elittica cfr. Hirt, opera citata, III, 159. « Siccome però nei ludi anfiteatralici l'importante non era di udire, ma solamente di vedere, così pare che la scelta della forma elittica — fatta anche astrazione dei fori romani, che a tempo dei giochi dovevano già aver quella forma — sia stata determinata da due ragioni singolarmente. Anzitutto la elisse poteva, con un'area eguale, contenere un maggior numero di spettatori, che non il circolo; e in secondo luogo la forma allungata dell'*arena* offriva agli animali (e ai combattenti) un più esteso e più variato campo di movimento, che non la forma circolare. »

Benchè quest'edificio non fosse costruito che in legno, era però decorato con gran pompa. Fu sotto il governo di Augusto che Roma ebbe, per opera di Statilio Tauro, amico dell'imperatore, il primo anfiteatro in pietra; il quale però andò distrutto per l'incendio neroniano, senza che ne rimanessero avanzi di sorta. Così, da quei cruenti spettacoli pei quali i Romani ebbero ben presto concepita una predilezione quasi appassionata, e che per lo innanzi s'eran dati o sul foro o nel circo, nacque una nuova forma di edificio, la quale, appunto come quel genere di spettacoli, era rimasta ignota ai Greci, e acquistò assai presto una così grande popolarità, che perfino delle città di provincia non paventarono l'ardita impresa di fabbricare anfiteatri, malgrado le spese molto ingenti che dovevano perciò incontrare. Tra questi anfiteatri provinciali, quello di Capua pare molto adatto a darci una nozione del modo seguìto nella costruzione di questi edifici. Il principio fondamentale d'un anfiteatro consisteva nel cingere tutt'intorno di file di sedili uno spazio ovale (*arena*), in quella stessa maniera che nel teatro era cinto il lato semicircolare dell'orchestra. La fig. 438 è la pianta dell'anfiteatro di Capua, che, a somiglianza dell'anfiteatro Flavio a Roma (del quale fra poco), fu eretto a spese della città. Lo stesso anfiteatro Flavio aveva servito di modello; e a questo modello nessun altro anfiteatro corrispondeva tanto quanto quello di Capua, così per la grandezza (per grandezza è il secondo fra tutti gli anfiteatri conosciuti), come per la disposizione dei muri fondamentali e delle scale che, tra questi muri, conducevano alle diverse file di sedili. Un'iscrizione conservata dice, che l'imperatore Adriano ha aggiunto le colonne e la copertura o tettoia delle medesime: il che deve intendersi di quel portico a colonne che girava tutt'intorno le supreme file di sedili, come nel teatro (cfr. il teatro di Marcello, fig. 434). Sotto l'arena si trovavano, come nell'anfiteatro Flavio, spazi murati, dove si custodivano le fiere destinate ai combattimenti, nonchè tutti quegli altri apparecchi ch'erano necessari per gli spettacoli dell'anfiteatro.

Venendo ora finalmente all'anfiteatro Flavio, il quale, noto sotto il nome di Colosseo, oggi ancora nelle sue rovine eccita stupore e ammirazione, avvertiremo in primo luogo, ch'esso fu cominciato a costruire dall'imperatore Vespasiano, e precisamente in un luogo dove (dentro la casa d'oro di Nerone, ch'era stata a bello studio distrutta) esisteva una volta un grande stagno (*stagna Neronis*), e dove già Augusto avrebbe avuto l'intenzione di erigere un edificio simile. Era posto nel centro della città. Non fu condotto a termine e consacrato che dal successore di Vespasiano, Tito; ed era veramente destinato a diventare il più gradito luogo di riunione del popolo romano, pel quale dicesi conte-

nesse 87,000 posti da sedere (*loca*). La pianta è mostrata dalla fig. 438. L'arena, sotto la quale si son trovati anche qui locali e ripostigli, ha la forma di una elisse, di cui il maggior diametro è di 264 piedi, e il minore di 156. L'edificio che circonda l'arena ha in ogni suo punto una eguale profondità di 155 piedi, il che vuol dire che i due diametri complessivi dell'intero edificio, ossia del muro esterno, sono 574 e 466 piedi. Il muro esterno o di cinta era interrotto da 80 arcate, che davano accesso ai numerosi corridoi e alle numerose scale interne, disposti sì gli uni che le altre, secondo un piano ben ordinato e comodo. Le arcate dell'ordine più basso (*vomitoria*) sono ornate di semicolonne doriche; su queste sta un secondo piano di arcate con semicolonne ioniche, e un

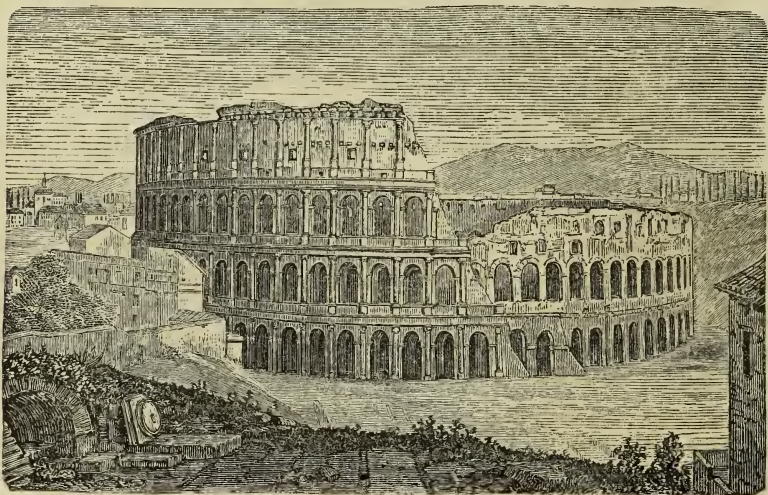



Fig. 439.

terzo con semicolonne corinzie. Il quarto piano è formato da una muraglia ornata di pilastri corinzi e traforata da finestre. Il tutto si eleva a un'altezza di 156 piedi. Le due vedute, esterna (fig. 439), ed interna (fig. 441) del Colosseo, nel suo essere attuale, mostrano chiaramente la descritta disposizione. Noi vediamo nel muro dell' ultimo superior piano 240 sporgenze a guisa di mensole, alle quali corrispondono altrettante aperture nel cornicione; in queste aperture si fissavano alberi, che erano destinati a portare, mediante una artificiosa rete di cavi, un velario (*velarium*) teso su quell'immenso spazio, a difesa dai raggi solari. — A render chiara la disposizione interna è inteso lo spaccato, che offriamo qui nella fig. 440, secondo la restaurazione dell'architetto Fontana, modificata da Hirt. Un confronto collo spaccato del teatro di

Marcello (fig. 434), basterà a far conoscere i principî che hanno guidato l'architetto di questo edificio, nel quale è egualmente ammirabile la genialità del concetto e la perfezione tecnica della esecuzione (1). Nelle sostruzioni delle file di sedili si possono riconoscere i corridoi (*itinera*), i passaggi e le scale che conducevano ai sedili. Quanto alle gradinate per gli spettatori, è da notare, in primo luogo, che l'ordine più basso, il *podium*, è più rilevato di quello che non soglia essere nel teatro, ed è inoltre fornito di speciali ripari, per maggior difesa contro le fiere combattenti nell'arena. Sul podio erano i posti per la famiglia

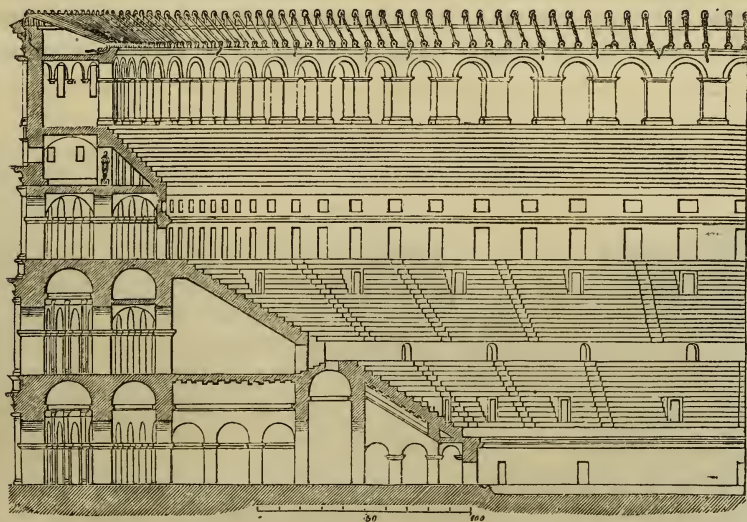



Fig. 440.

imperiale, per le autorità supreme e per le vergini vestali. Più in su venivano le gradinate propriamente dette o *praecinctiones*, in tre piani (*maeniana*), corrispondenti agli esterni ordini di arcate; il primo piano, di circa 20 gradini (*gradus* — i gradini sono interamente distrutti), pei magistrati e i cavalieri; il secondo piano, di forse 16 *gradus*, era destinato ai cittadini romani. È da avvertire che il muro che divide il terzo

(1) Il Colosseo consiste quasi interamente di quadroni di travertino, accuratamente squadrati; per le parti interne, consistenti in parte di mattoni, questo edificio ha felicemente superato i tempi della guerresca barbarie del medio evo, nei quali serviva come castello dei Frangipani; e perfino l'opera d'una distruzione sistematica, intesa a cavarne i materiali con cui furono costruiti taluni dei maggiori palazzi della moderna Roma (come il palazzo della Cancelleria, il palazzo Farnese e il palazzo di S. Marco), non ha potuto produrre una maggior rovina di quella che oggi vediamo.

piano dal secondo è più alto del solito, e che anche i gradini superiori sono alquanto più ripidi. Così si fece nell'intento di render più facile, a quelli che su questi ultimi avevano posto, la vista dell'arena. L'accennato alto muro di *praecinctio* era chiamato *balteus*, ed era decorato con preziosi ornamenti — secondo Hirt, con mosaico di vetri colorati, una specie di ornamento cui già ebbimo occasione di menzionare a proposito del teatro di Scauro. Il quarto ordine infine, dove i gradini erano di molto più rilevati che non quelli dei due ordini sottoposti, era coronato e sormontato da un portico aperto, esso pure riccamente decorato, sotto il quale si trovavano i sedili per le donne, e dove pare si trovassero ancora, alle due estremità del diametro maggiore, i posti per l'infimo popolo. Noi vediamo dunque come quel preciso e stabile organismo,

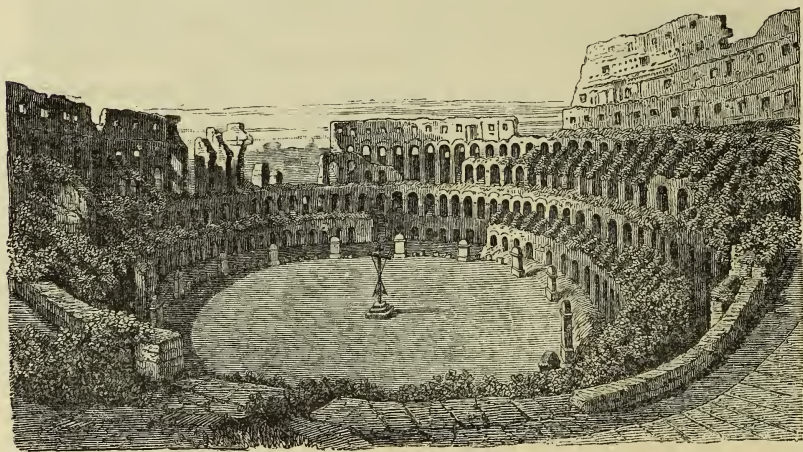



Fig. 441.

quella divisione delle classi sociali, che, pur con tutta l'eguaglianza dei diritti civili, caratterizza la vita politica e la società dei Romani, si appalesa anche qui; di guisa che il Colosseo, anche per questo riguardo, può valere come un vero risultato e una vera espressione della vita romana.

« Quando il popolo, » dice Goethe [« *Italiänische Reise: Verona, den* 16 *September* 1786 »] a proposito dell'anfiteatro di Verona, « si vedeva così raccolto, esso doveva stupire di se stesso; chè abituato a non vedersi, del resto, che nel giornaliero movimento cittadino, dove chi corre da una parte e chi dall'altra; abituato a trovarsi in mezzo a un formicolio senz'ordine, senza distinzione regolare; esso, la gran bestia dalle mille teste, dai mille cervelli, ondeggiante, errante qua e là, si vedeva, in questo recinto, riunito a formare un nobile corpo; si vedeva definito

in una unità, raccolto e legato in una massa sola, come forma una e animata da uno spirito uno. » Similmente il romano Colosseo, nella grandiosità delle dimensioni, nella severità della concezione, nell'organico accordo di tutte le parti a formare un gran tutto armonico, appare davanti al nostro spirito come una fedele imagine dello Stato romano stesso; e la condizione deplorevole, in cui si trova oggi ridotto quell'edificio, alla cui rovina hanno lavorato i secoli, ben si presta a circondare quell'imagine d'uno spirito di profonda melanconia sulla caduta grandezza; ma non può diminuire l'impressione che, sull'animo dello spettatore, esercita la sublimità dell'idea in quell'opera incorporata.

---

86. Seguendo il medesimo ordine che abbiamo tenuto nel descrivere le antichità greche, vogliamo ora cominciare la trattazione delle antichità private dei Romani, col parlare di quegli arnesi che fornivano l'interno delle case. Mentre però per la Grecia noi non fummo in grado di offrire, come esempi dichiarativi di certe classi d'utensili domestici, altro che rappresentazioni tratte da vasi dipinti o da monumenti dell'arte plastica, dove quelli occasionalmente occorrono come parte accessoria della composizione; per la vita romana, al contrario, noi possediamo un ricco tesoro di monumenti, relativi appunto a questa classe di utensili, la cui scoperta noi dobbiamo, almeno in parte, a quelle ricerche che, sopra il suolo romano, furono condotte con molta maggiore attività che non in terra propriamente greca. Arrogi che, mentre sì l'una che l'altra penisola sono state da secoli e secoli teatro di somiglianti fenomeni e cataclismi naturali, questi però ebbero, in ordine all'archeologia, ben diversi effetti nei due paesi, avendo esercitato una efficacia devastatrice nella Grecia, conservatrice per lo contrario nell'Italia, e qui soprattutto nella vicinanza immediata del focolare stesso dell'attività vulcanica. Quello che a noi massimamente manca tra i monumenti greci, nell'intento di ottenere una chiara e compiuta imagine della vita greca, cioè l'abitazione, ci è invece stato conservato, per la vita romana, nelle rovine di Pompei e di Ercolano. Per quella terribile eruzione del Vesuvio, nell'anno 79 d. C., che seppellì Herculanum e Stabiae con un torrente di lava, e Pompei sotto una pioggia di lapilli ardenti dapprima, poi sotto masse di lava fangosa, quelle due città erano sparite, da quasi diciasette secoli, dalla superficie della terra, non lasciando alcuna traccia di sè; fu nell'anno 1748 che il caso condusse al ritrovamento di Pompei. Quanto ad Ercolano, la lava indurita a pietra non concesse che in misura assai scarsa di mettere allo scoperto le rovine; mentre invece lo strato di cenere, alto dai 7 agli 8 metri, sotto il quale riposava Pompei, poteva essere

portato via più facilmente e non opponeva quindi che difficoltà relativamente piccole alle escavazioni. Così avviene che Pompei da 120 anni va lentamente risorgendo. Nei primi sessant'anni gli scavi erano fatti senza un piano e come a casaccio, con lunghe interruzioni e coll'impiego di poche forze; anzi, sulle prime non eran già diretti allo scopo di conservare le ruine e i monumenti, via via messi alle scoperto; ma piuttosto somigliavano a un'impresa di rapina, in quanto che parti già scoperte erano sventatamente distrutte e spesso nuovamente sepolte sotto le macerie, e i ritrovati monumenti erano lasciati esposti alle intemperie e alla depredazione di mani sacrileghe. Non fu che nel 1812 che si cominciò, per opera di Arditi, a condurre i lavori più regolarmente e secondo un piano determinato; quindi, dopo la cacciata dei Borboni, furono proseguiti sotto la intelligente e cauta direzione del Fiorelli, e con un nuovo metodo, che assicura la maggior possibile conservazione dei monumenti; in quanto che, in luogo degli scavi verticali, usati dapprima, pei quali non di rado gli edifici, privati dei loro sostegni, precipitavano in rovina, si adottò il sistema di levare via via, a strati orizzontali, la terra dalla superficie in giù. Poco meno della metà di Pompei è, fino a questo giorno, risorta alla luce; e il muro che, con un circuito di circa 10,000 piedi, cinge in forma d'un ovale irregolare la città, dimostra che questa aveva una discreta estensione; mentre i numerosi edifici pubblici e l'agiatezza e comodità di molte case private attestano il benessere generale del paese. Passando davanti alle dimore di pace, dove riposano generazioni morte prima che venisse l'ultimo giorno della loro città — una città dei morti nella città dei morti — la via conduce, per le porte della città e per strade anguste, accuratamente lastricate con lava, dritte e regolarmente incrociate, ai mercati, ai templi, ai teatri, alle terme; noi entriamo nelle eleganti case dei ricchi, nelle modeste abitazioni dei poveri, nelle botteghe dei mercanti, nelle officine degli operai; e sebbene gli edifici sieno ora privati dei loro tetti e dei loro piani superiori, tuttavia, nel complesso dei piani inferiori, ben conservati perchè costruiti con materiali più solidi, nell'interna pianta delle case, nella decorazione delle pareti, nella fornitura domestica delle camere d'abitazione, della cucina, delle botteghe, nei pubblici avvisi dipinti a colori sulle facciate delle case, nelle numerose iscrizioni umoristiche, maligne, lascive, scarabocchiate da mani insolenti sulle pareti; in tutto questo, dico, ci si presenta la vita antica nella sua piena, multiforme realtà, e come colta sul vero; la fantasia si trasporta facilmente nei tempi nei quali la vita e il movimento si agitavano in quei luoghi, e facilmente li fa risorgere dinanzi a sè. — Similmente, sebbene in grado di gran lunga minore, ci offrono un'imagine del movimento pubblico

e della vita privata antica tutti quei luoghi, dove l'impero romano fondò stazioni, intese alla sicurezza della propria potenza, trasportandovi costumi e cultura romana. In tutte queste colonie noi troviamo, accanto alle opere di difesa, accanto alle strade, regolarmente costruite, per le pubbliche comunicazioni, accanto alle rovine di templi, di teatri, di monumenti di vittorie e d'onore, troviamo anche le sostruzioni di case private, di bagni, di tombe, infine, che, sotto le macerie onde sono ricoperte, custodiscono non di rado in copia abondante utensili domestici. Da queste rovine vennero tratti alla luce vasi di metallo o di terra o di vetro, lucerne, armi, oggetti d'ornamento, monete, e andarono a popolare, in gran parte, le raccolte pubbliche e private. Taluni preziosi ritrovamenti andarono pur troppo perduti per l'avidità degli scopritori.

A chi considera tutti questi arnesi, e ne raffronta le forme con quelle proprie degli utensili usati dai Greci e già da noi descritti, si affaccia subito la domanda, se questi arnesi, e segnatamente quelli che provengono dall'Italia, e qui, in primissimo luogo, da Pompei, sieno d'origine romana, vale a dire opera di artefici romani. Per rispondere a questa domanda fa d'uopo richiamare prima, con poche parole, la storia dello svolgimento politico del popolo romano. Due popoli, che in egual maniera sopravvanzavano i Romani nel loro progresso materiale e morale, si erano opposti all'irruente progresso delle armi romane; al nord gli Etruschi, al sud le fiorenti colonie della Magna Grecia. Arti e scienze aveano già messe profonde radici così nell'uno come nell'altro popolo; ambedue erano politicamente organizzati con regolari istituzioni, già molto prima che gli abitatori della città dei sette colli cominciassero con quelli la lotta ineguale. Lo splendore della potenza di quei due popoli s'andava però già impallidendo; appo gli Etruschi per interne discordie e per la rovina del fiorente loro commercio; appo i Greci per lo ammollirsi dei costumi, e per la politica egoistica e particolaristica delle singole città, le quali, proseguendo ciascuna i propri interessi soltanto, non seppero congiungere le loro forze nell'intento d'una comune resistenza contro il comune nemico. Dopo una serie di sanguinose lotte, che, combattute per lo più intorno alle ben fortificate città, finirono però la maggior parte col saccheggio e colla completa rovina delle città stesse, prima gli Etruschi, poi le popolazioni greche dell'Italia, soggiacquero all'energico progresso delle armi romane, malgrado i vantaggi che lor dava sui nemici la conoscenza e la pratica d'una strategia più progredita e perfezionata. La quale superiorità tattica è per l'appunto ciò che i Romani seppero imparare dagli ingentiliti nemici a rovina di questi e a proprio vantaggio; chè, quanto all'accogliere dai vinti una più fina coltura, appropriarsi le loro scienze e le loro arti, e in queste produrre

e progredire alla lor volta, era cosa, almeno nel tempo più antico, troppo contraria al guerresco sentire dei Romani. È ben vero che già da tempo molto antico i Romani avevano cominciato ad ornare i pubblici edifici coll'opera di artisti etruschi, e che statue di dei ed altre opere d'arte erano venute, preda di guerra, dalle saccheggiate e distrutte città etrusche a Roma; ma ciò non voleva già dire amore o sentimento per le arti e per la cultura etrusca; era una sete di saccheggio che si copriva, almeno in quei primi tempi, di un mantello politico, in quanto i Romani, col trasportare le più celebri statue degli dei dalle loro sedi primitive a Roma, avevan di mira di stringere con vincoli tanto più stretti vincitori e vinti. È con questo intendimento che Camillo, p. es., trasportò da Veji a Roma la statua della *Juno regina*, e Cincinnato quella del *Jupiter Imperator* da Praeneste. Ma che erano mai le opere d'arte dell'Etruria in confronto dei capolavori che potevan vantare la Magna Grecia e la Sicilia colle loro città di Capua, Taranto e Siracusa, che potevan vantare le repubbliche della penisola greca, i re di Macedonia, i dominatori dell'Asia. Roma, prima di cominciare la lotta coi Greci, non aveva e non conosceva ancor nulla, come dice Plutarco nella vita di Marcello (dipingendo però con colori molto spiccatamente greci), non conosceva « ancor nulla di quei lavori d'un'arte e d'un buon gusto ammirabile, nulla di quella grazia e di quella vivacità così propria dei Greci; essa, in quella vece, era piena soltanto di barbariche armi e di prede macchiate di sangue, di trionfi decorati con segni e con monumenti di vittoria — uno spettacolo per certo non lieto nè accomodato al gusto di timide genti». La conquista degli stati greci aprì ai Romani una fonte quasi inesauribile per saziare la loro sete di gloria e di preda. Si leggano in questo proposito gli antichi scrittori, quando raccontano dei tesori d'arte rapiti alle sole città di Siracusa e di Taranto; o di quelli che ornarono i triduani trionfi di Quinzio Flaminio e di Paullo Emilio, i vincitori dei re macedoni Filippo e Perseo; si leggano le estorsioni onde i pretori romani si arricchirono dei tesori d'arte che ancora restavano nelle provincie affidate al loro governo; si legga come uno Scauro costruisse il suo magnifico teatro coll'oro dei proscritti, e lo adornasse colle statue e colle imagini delle saccheggiate provincie greche; e come nell'incendio della sua villa tusculana, ridotta in cenere dall'ira degli schiavi, andassero distrutti tesori d'arte greca per il valore di circa quindici milioni di franchi; e, anche tacendo di molti altri esempi, si pensi ai ladroneggi sfrontati di un Verre, al saccheggio del tesauro di Mitridate per mano di Pompeo, che, oltre a tutto il vasellame da tavola d'oro e d'argento, mandava a Roma, provenienti da quel solo tesauro, duemila preziose coppe di onice; si pensi infine all'ultimo saccheggio della

Grecia, per fatto di Nerone, il cui sacrilego capriccio mettendo in cenere l'antica Roma ebbe distrutti i più preziosi tesori d'arte che in questa città eran venuti nei secoli precedenti; onde Delfi ed Olimpia dovettero fornire, a fine di ornare la nuova Roma, risorta dalle ceneri, quanto avevan loro lasciato di statue le spogliazioni precedenti. Così noi vediamo l'Italia come inondata dalle opere dei creatori dell'arte. Da principio era questo o quel ricco signore, che, con nuova sontuosità, decorava le proprie case e i propri giardini di statue e d'oggetti d'arte in genere; ma l'esempio trovò ben presto imitatori in quasi tutte le classi della popolazione; la passione e la moda dell'arti greche, a cui si venne a poco a poco associando anche una certa intelligenza, sebben lontana pur sempre da quel sentimento artistico che caratterizza in modo specialissimo i Greci, crearono un vero commercio di opere d'arte greca — ne è da tacere che questa predilezione per l'arte straniera soffocò, o per lo meno inceppò gravemente, ogni naturale e originale produttività degli artisti romani. Aggiungasi che gli artisti greci, non offrendo più la impoverita loro patria un sufficiente esito dei loro lavori, preferivano mandarli a Roma, dove non mancavano compratori; e si ponga mente infine, che anche tra gli schiavi che dalla Grecia erano trascinati in Italia, v'era un gran numero di persone dotate di uno speciale talento artistico. Per tal guisa l'arte greca s'era naturalizzata tra i Romani; e per tutte le opere, dove fosse richiesto il magistero d'un'arte superiore, era greca la mente che ideava, e greca, in molti casi, anche la mano che eseguiva; anzi, perfino nella più umile sfera dell'industria, singolarmente della fabbricazione dei comuni utensili domestici, davano sempre norma i modelli greci. Vero è tuttavia, che la storia critica dell'arte incontra parecchie difficoltà e dubbi, quando intende a distinguere le produzioni greche da quelle dei Romani; questi dubbi sono facilmente sciolti se si tratta di opere d'arte di primo ordine, nelle quali è impossibile non riconoscere la maestria della mano greca; ma non così rispetto al gran numero di opere d'arte di mediocre importanza, che son classificate, per fermo non di rado erroneamente, come romane; solamente nelle opere d'arte di un seriore periodo romano, quando il decadimento del gusto appare ovunque, così in ordine alla composizione come in ordine alla esecuzione, quando la stessa arte greca era stata travolta nella caduta generale, e costumi ed idee romane si erano sovrapposte agli elementi nazionali dei popoli del soggiogato orbe, soltanto per questo tempo abbiamo il diritto di ammettere senza esitanza la pratica d'un'arte romana. Anche questa però non può pretendere al vanto della originalità, ma tutta si fonda sulle ricche tradizioni dell'arte greca; crea opere che sembrano originali; ma in esse il concetto fondamentale è quasi

costantemente reminiscenza di creazioni greche. — Tali essendo i rapporti tra l'arte greca e l'arte romana, vediamo ora come questi rapporti si concretino, per dir così, in Pompei, cioè in quella che è per noi la principal fonte, a cui possiamo attingere notizie relative alla vita romana. In quella città, greca d'origine ma più tardi completamente romanizzata, l'arte greca ha senza dubbio creato una parte grandissima di quell'opere d'arti e di quegli utensili, che ora noi sogliam dire romani. In tutte le composizioni dei migliori dipinti murali e mosaici più ragguardevoli, in tutti gli eleganti arnesi domestici lavorati con arte, spira un'aura di arte greca. Eppure, malgrado questa preponderanza dell'elemento greco in Pompei, e benchè gli utensili, i dipinti murali e i mosaici che vi sono stati trovati sieno usciti dalla mente di artisti greci, o copiati da modelli greci, noi abbiam pur dovuto accomodarci al costume invalso di chiamar romane tutte queste opere, per la ragione che le medesime provengono, per la massima parte, da un periodo di tempo, che (come sovente attestano le opere stesse) ha immediatamente preceduto la distruzione della città, ossia da un tempo nel quale, colla introduzione della costituzione municipale romana, l'elemento romano era diventato preponderante in quella città.

87. Consideriamo ora in primo luogo i mobili da sedere. I dipinti murali di Pompei e di Ercolano, le opere della plastica, ed anche taluni esemplari trovati, o ancora intieri, o in pezzi, ci forniscono una nozione sufficiente della varietà delle forme di questi mobili. In tutte però, sia nella semplice sedia a libro, riposante sopra gambe incrociate a mo' di piedica; sia nella sedia senza spalliera e sostenuta da quattro gambe verticali; sia nella seggiola fornita di spalliera, che ora è bassa, ora è più alta e concava in dentro; sia infine nel venerabile trono, noi c'incontriamo in modelli greci (cfr. § 31). La parola *sella* era il nome comune per tutte quelle forme di sedili, che trovammo designate appo i Greci colle denominazioni di *diphroi* e *klismoi*. Solamente per la seggiola a spalliera i Romani usavano il nome speciale di *cathedra*. La forma della *cathedra* era come quella delle nostre sedie da sala, differendone solamente in ciò, che la concavità, talora semicircolare, talora anche più profonda, delle spalliere romane offeriva un appoggiatoio estremamente comodo alla persona seduta. La *cathedra* fornita di molli cuscini, sia sul piano, sia fissati alla spalliera, era certamente un mobile indispensabile nelle stanze delle signore; ma pare tuttavia che, nel periodo della decadenza degli antichi severi costumi, anche gli uomini non disdegnassero di sedere comodamente sopra così fatte poltrone. Noi vediamo mezzo sedute, mezzo sdraiate, sopra di cotali *cathedrae*, e appoggianti con grazioso atteg-

giamento il destro braccio sulla spalliera, le due statue di marmo di Faustina iuniore (cfr. fig. 469) e di Agrippina, sposa di Germanico, ambedue della Galleria di Firenze (Clarac, *Musée*, pl. 955, 930). Che i Romani sapessero dar forme gentili ai piedi delle seggiole, ornarli con preziosi lavori in metallo e in avorio, e specialmente renderli eleganti con gentile lavoro di tornitura, è provato dai numerosi e vari esempi di sedie e seggiole delle pitture murali (cfr. fig. 471). Essenzialmente diverso da tutti questi sedili era il *solium*, che colla sua forma dignitosa e severa mostra la propria destinazione qual seggio d'onore pel signore della casa, qual trono pel capo supremo dello Stato, qual trono per la divinità, in luogo consacrato. Il *solium* corrisponde dunque al θρόνος dei Greci. Ha spalliera riccamente ornata, che sorge verticale ora fino all'altezza delle spalle, ora sorpassando anche la testa del sedente; ai fianchi ha bracciuoli, per lo più pieni. È coperto di cuscini, e riposa sopra una base pesante; oppure è sopportato da alte gambe; il materiale pesante di cui è fatto già lo caratterizza come arnese stabile. Di quel *solium*, probabilmente di legno, dall'alto del quale il *patronus* della casa sovveniva di consigli i suoi clienti, non v'hanno naturalmente esempi superstiti. Abbiamo invece ancora parecchi troni di marmo; e di questi alcuni hanno forse servito come seggi di imperatori; altri invece eran posti nei templi, come nella Grecia, accanto alle statue degli dei. Della prima classe citiamo come esempio un trono marmoreo, scolpito con molto buon gusto, che trovasi esposto, tra le opere d'arte romana del periodo imperiale, nella reale Raccolta di Antichità, in Berlino. Come esempio d'un trono per una divinità riproduciamo qui (nella fig. 442) uno dei due che si trovano nella Galleria del Louvre. Il piano riposa sopra due sfingi, le cui ali formano le guancie del trono. Le sculture simboliche della superficie interna della spalliera, tanto sopra che sotto il sedere, rappresentanti la coppia dei serpenti alati, il mistico paniere e il falcetto, come ancora le due fiaccole, messe quasi a sostegno della spalliera, danno luogo a supporre che questo seggio divino ornasse un giorno un santuario consacrato a Cerere. In simil guisa è ornato di attributi bacchici l'altro di questi due troni del Louvre. Sono pure da confrontare parecchi troni di dei che si vedono sopra pitture murali pompeiane; ma qui noi vogliamo far menzione speciale di certi troni che ci sono mostrati da più monete romane, nonchè da una pit-

Fig. 442.

tura murale ercolanense (*Pitture antiche d'Ercolano*. Vol I, pag. 155). Sono questi una classe di troni larghi, riposanti sopra gambe svelte e finamente lavorate, con piano coperto di soffici cuscini, con spalliera e bracciuoli rivestiti di un drappo a ricche pieghe. Uno dei due troni siffatti della accennata pittura d'Ercolano porta sul sedere un elmo, l'altro una colomba, ciò che dimostra che questi due seggi erano consacrati a Marte e a Venere. Il *solium*, di cui si servivano i magistrati sotto la repubblica, erano invece senza spalliera e bracciuoli.

Tutta propria, invece, dei Romani, era la *sella curulis*, uno scanno pieghevole, e da potersi aprire e chiudere come i nostri seggi a iccasse, con gambe curve e incrociate a guisa di piedica. Nei più antichi tempi erano lavorati in avorio, più tardi in metallo. La *sella curulis* risale con tutta probabilità al tempo dei re. Essa era in quel tempo un vero sedile di carro, dall'alto dei quali i re rendevan giustizia; caduto il regno restò essa, benchè privata del primitivo sostegno di ruote, quale distintivo di certi magistrati: ed essendo facilmente trasportabile, poteva esser collocata sopra una tribuna elevata (*tribunal*), di dove il magistrato curule esercitava la sua giurisdizione. L'uso della sedia curule era un diritto dei consoli, dei proconsoli, dei pretori, dei propretori, degli edili curuli, del dittatore, del *magister equitum* e dei decemviri; più tardi anche del questore. Tra i sacerdoti era concesso al solo *flamen dialis* questo privilegio, insieme col diritto di sedere in senato. Anche ad onorar la memoria di benemeriti defunti era uso di esporre le loro sedie curuli in teatro. Sopra alcuni *denarii* di *gentes* romane, p. es. in quelli della *gens Caecilia*, della *Cestia*, *Cornelia*, *Furia*, *Julia*, *Livineia*, *Plaetoria*, *Pompeia* e *Valeria*, troviamo sovente la *sella curulis* insieme coi nomi di quelle persone che in ciascuna *gens* erano state rivestite d'una carica curule. Per meglio determinare la carica stessa sono qui spesso aggiunte, intorno alla sedia, *fasces*, *lituus*, ghirlande, rami. Per dare una più chiara nozione della *sella curulis* abbiamo qui riprodotto (fig. 443) il rovescio d'un *denarius* della *gens Furia*, colla leggenda P. FOVRIVS sulla sedia stessa, e CRASSIPES di sotto; il diritto di questa medaglia porta la testa di Cibele, cinta della *corona muralis*, e la scritta AED. CVR. Anche gli imperatori, come è noto, si arrogarono

Fig. 443.

l'onore della *sella curulis*. La statua marmorea dell'imperatore Claudio, nella villa Albani, lo rappresenta appunto riposante sopra una siffatta *sella curulis*, o meglio *sella imperatoria*, coperta d'un alto cuscino (Clarac, *Musée*, pl. 936 *B*). Il Museo Borbonico possiede parecchie gambe di sedie, disposte in croce, di bronzo, e aventi la forma di gentili colli d'animali; si può asserire, con sufficiente sicurezza, che una volta servivano a soste-

nere sedie curuli. — Contrapposto a queste sedie, che son per singole persone e proprie solamente dei magistrati curuli, è quel banco, *subsellium*, basso e di sufficiente lunghezza da potervi stare a sedere più persone insieme, che serviva come seggio pei capi della plebe, vale a dire pei *tribuni* ed *aediles plebis.* Monete d'argento della *gens Calpurnia*, *Critonia*, *Fannia* e *Statilia* mostrano di questi *subsellia* occupati da due edili (confr. Riccio, *Le monete delle antiche famiglie di Roma.* Tav. X. XVII. XX. XLV). — Da ultimo dobbiamo far cenno d'un altro seggio d'onore, il *bisellium.* Questo era una seggiola di dimensioni molto larghe, o meglio una seggiola doppia, cioè capace di due persone, senza spalliera, e adoperata dai decurioni e, come distinzione municipale, dagli Augustali. In Pompei furono trovati due siffatti *bisellia*, di bronzo e riccamente ornati; l'un d'essi è qui riprodotto nella fig. 444.

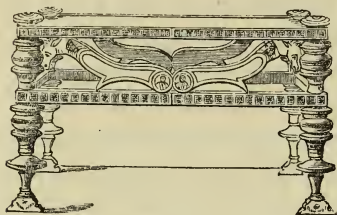



Fig. 444.

88. Quella medesima comodità e quella medesima eleganza, che vedemmo nelle forme dei sedili, torna anche nei mobili da giacere, nei *lectis.* Dalle rappresentanze dei vasi greci noi abbiamo già acquistato una certa conoscenza delle diverse forme dei letti, della loro fornitura e degli sgabelli per salirvi sopra; così che poco ci resta da aggiungere alle cose dette nel § 32. La lettiera o era di legno intarsiato d'avorio e di tartaruga, oppure era lavorata in metallo nobile (*lecti eborati*, *testudinei*, *inargentati*, *inaurati*), e riposava sopra piedi artisticamente foggiati. Non di rado l'intera intelaiatura era di bronzo, e in qualche singolo caso (tale p. es. la lettiera di cui si serviva il voluttuoso Elagabalo) di argento massiccio. Una intelaiatura di simil fatta, di bronzo, non dissimile dalle nostre lettiere da campo in ferro, sostenuta da sei piedi, fu trovata in una tomba etrusca, ed è riprodotta nel *Museum Gregorianum* (Vol. I, tav. 16). Bandelle di bronzo, disposte in forma d'inferriata, tengon luogo in questa lettiera delle solite cinghie (*fasciae*, *institae*, *tenta cubilia*) con cui soleva esser tesa l'intelaiatura, per sostenere materasso e guanciali. Questo materasso (*torus*) consisteva, nel tempo dell'antica semplicità di costumi, d'un saccone di paglia, come quello che i soldati solevano, con tutta facilità, fabbricarsi nel campo; ma le effeminate generazioni d'un periodo seriore sostituirono sacchi riempiti di lana (*tomentum*), del lino salvatico fornito dal *gnaphalium* [linaria], o anche delle molli piume dell'oca, segnatamente dell'oca germanica, e del cigno. Elagabalo scelse perfino pe' suoi letti le tenere piume che si

trovano sotto le ali della pernice. Anche i piumacci e cuscini (*culcita*) sovrapposti alla materassa erano ripieni degli stessi materiali. Vediamo p. es. tali cuscini, ripieni di soffice lana, in una pittura murale riprodotta da Zahn (« *Die schönsten Ornamenten etc.*, » Serie 3, Tav. 41). Coperte e drappi, ossieno coperture di sotto (*vestes stragulae*), che secondo le condizioni di fortuna del padrone erano fatte o di stoffe semplici, oppure sontuosamente colorate e ornate di mostre e di balze ricamatevi sopra o intratessute, si stendevano sopra i cuscini e i guanciali. A compire il fornimento del letto s'aggiungevano uno o più cuscini (*pulvinus*), posti da quella parte dove posa il capo e destinati o a tener rialzata la testa (onde avevano anche il nome di *cervicalia*), o a servire d'appoggio al gomito sinistro della persona semisdraiata. Siccome il letto che vedesi nella pittura murale nota sotto il nome delle « nozze aldobrandine », da noi già inserita nella parte greca del nostro libro (fig. 232), e le greche lettiere e sofà delle figure 187—190, tratte da vasi dipinti, hanno valore anche pei costumi romani, così noi rimandiamo senz' altro il lettore a quelle illustrazioni. Sgabelli o panchetti (*subsellia*, *scabella*, *scamna*), ch'erano indispensabili per salire sugli alti troni e sugli alti letti, mentre per le *cathedrae* non servivano che a maggiore comodità, erano tanto amati dai Romani, quanto dai Greci. Lettiere mobili di legno, come in generale qualunque altra specie di mobili di legno, non si sono pur troppo conservate in Pompei, la nostra principal miniera di antichi arnesi domestici; noi vi troviamo in quella vece numerosi esempi di letti fabbricati in muratura entro le alcove delle camere da letto, lunghi circa metri 2,50, e larghi circa 1 metro; queste lettiere fisse, se così vogliam dire, potevano esser chiuse e separate dal rimanente della stanza (così, p. es., nella Villa di Diomede) mediante cortine od anche mediante un paravento o tramezzo (1). — Come si è già accennato, il letto non serviva semplicemente per dormire, ma vi si stava anche semisdraiati e appoggiati col braccio sinistro ai cuscini per meditare, scrivere, leggere; un costume che i Romani hanno indubbiamente ricevuto dai Greci. La costruzione del letto per dormire, chiamato in questo caso *lectus cubicularius*, non era al certo diversa dalla costruzione dell'altro letto, chiamato *lectus lucubratorius*. Forse in quest'ultimo trovavasi talvolta aggiunto alla spalliera del lato dove posava la testa (*pluteus*) un apparecchio speciale, in forma probabilmente di leggìo, per sovrapporvi l'occorrevole per scrivere e libri; e un leggìo simile si vuole fosse applicato anche alla spalliera della *cathedra*.

---

(1) Cfr. la copia degli avanzi d'un siffatto tramezzo, trovato in Pompei, in: Overbeck « *Pompeji* », 2ª Ed., II, p. 48.

Il *lectus* serviva finalmente come giacitoio dell'uomo a tavola; tale almeno era l'uso dal tempo, in cui il desiderio della comodità aveva sbandito il semplice antico costume di prendere il proprio pasto seduti. La moglie invece, stando a tavola, sedeva ai piedi del *lectus*, e i fanciulli sopra sedie speciali; i servi mangiavano stando seduti sopra banchetti (*subsellium*). Quest'uso ci è mostrato da più rappresentazioni di bassirilievi. Ma anche ammesso che questo costume abbia potuto conservarsi, nell'intimità della vita domestica, fino a tempi seriori, non è d'altra parte men vero, che le speciali camere da pranzo (i già accennati *triclinia*), destinate per una società, richiedevano una disposizione particolare dei letti su cui dovevano prender posto i commensali. Nel mezzo del *triclinium*, o sala da pranzo, che trovasi ancora ben conservata in alcune case di Pompei, eran disposti tre bassi letti (*lectus triclinaris*) intorno ai tre lati d'una tavola quadrata, in guisa che il quarto lato rimanesse aperto per l'accesso dei servi apportanti i cibi sulla mensa. La disposizione di un *triclinium*,

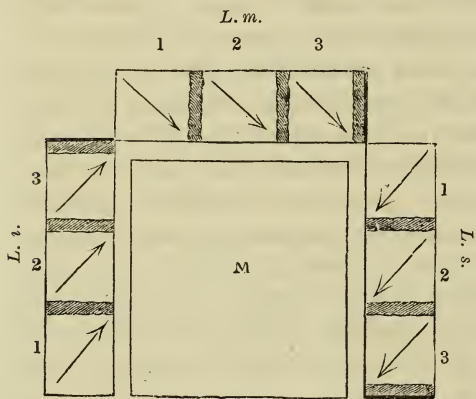



Fig. 445.

ossia della riunione di tre letti da mensa, è fatta chiara dall' annessa pianta fig. 445. Intorno a tre lati della tavola *M* stanno tre lettucci, i quali, secondo è mostrato dai letti triclinari murati, e oggi ancora ben conservati, di un triclinio pompeiano (Mazois, *Ruines de Pompei,* T. I, pl. 20), avevano alquanto rilevata la sponda rivolta verso la tavola, e ricordano quindi vivamente i nostri panconi da soldati. (Si confronti anche il cortile della fig. 390, in fondo al quale vedesi un triclinio estivo, aggiuntovi o, per così dire, restauratovi da Mazois). I convitati ponevansi a giacere su ciascun letto (*accubare*), salendovi, senza dubbio, dalla sponda più bassa, perciò che lo spazio interposto tra i lati della tavola e i letti era troppo stretto perchè una persona vi potesse passare. Ogni letto era capace di tre persone, le quali si ponevano a giacere l'una dietro l'altra, nella direzione indicata dalle freccie nella nostra figura, e s'appoggiavano col gomito sinistro sui cuscini, pure indicati nella illustrazione; il braccio e la mano destra rimanendo liberi per pigliare e condurre alla bocca il cibo. *L. i.* era chiamato *lectus imus*, *L. m.* era il *lectus medius*, ed *L. s.* il *lectus summus.* E similmente per ciascun letto i posti

erano distinti in *locus imus*, *locus medius* e *locus summus*. Nel *lectus imus* il n° 1 era il posto infimo, n° 2 il medio, n° 3 il sommo. Nel *lectus medius* era n° 3 il *locus summus*, n° 2 il *medius*, e insieme il posto d'onore a tavola, n° 1 l'*imus*. Quest'ultimo posto era detto anche *locus consularis*, perchè, se c'era un console nella società, egli occupava questo posto, per potere di qui più facilmente ricevere relazioni risguardanti il suo ufficio, che per avventura gli fossero recate durante il pranzo. Il posto successivo, ossia il n° 3 del *lectus imus*, soleva esser sempre quello del convitante. Sul *lectus summus* (*L. s.*), finalmente, i posti si seguivano nell'ordine inverso di quelli del *lectus imus*. Le linee nere più grosse, alla estremità di ciascun *locus summus*, significano le basse spalliere, a cui i cuscini delle persone, occupanti quei posti sommi, erano appoggiati, affinchè non cadessero; gli altri cuscini trovandosi nel mezzo dei letti non aveano bisogno d'un tal sostegno. Secondo questo schema, dunque, i nove convitati di quel banchetto descritto da Orazio (*Sat.* II, 8, 20 segg.), che il pazzo Nasidieno Rufo offrì a Mecenate, avrebbero occupati i loro posti (badando che Mecenate occupava il *locus medius* del *lectus medius* come posto d'onore, e che l'ospite avea ceduto il suo posto a Nomentano) nell'ordine seguente:

Ma il lusso d'un periodo posteriore, non accontentandosi di sale da pranzo per un solo *triclinium*, ingrandì questo locale per guisa, che vi si potessero disporre tre e più *triclinia*, rimanendo inoltre spazio sufficiente per le numerose persone che servivano, e per gli artisti che dovevano divertire la società.

Quando, verso la fine della repubblica, diventò più comune l'uso di tavole rotonde (*orbes*), in luogo delle quadrangolari, le tre *klinai* disposte ad angolo retto intorno alla tavola dovettero naturalmente essere riunite in un solo letto semicircolare, corrispondente alla curva della tavola, e questo letto, a cagione della sua somiglianza colla forma della greca lettera *sigma* (C), fu detto appunto *sigma*, oppure *stibadium*. I posti alle due estremità (*cornua*) erano qui i due posti principali, e precisamente quello di destra (*in dextro cornu*) il primo, e quello di

sinistra (*in sinistro cornu*) il secondo posto d'onore. Una leggiadra pittura pompeiana (*Mus. Borbon.*, Vol. XV, Tav. 46) ci mostra appunto un *sigma* siffatto, sul quale stanno adagiati un certo numero di Eroti intorno a una tavola rotonda, coperta di vasi da bere. Un solo gran cuscino, disteso lungo la sponda del letto che è rivolta verso la tavola, serve come punto d'appoggio del braccio dei bevitori, sopra la testa dei quali ondeggia una leggera tenda, sostenuta da pali. Diversa ancora è la disposizione d'un banchetto effigiato in una pittura murale, che fu scoperta lungo la via Appia, in vicinanza del sepolcro dei Scipioni (Campana, *Di due sepolcri romani del secolo di Augusto, ecc.*, Roma, 1840. Tav. XIV). Qui la mensa ha la forma di una mezza luna (*mensa lunata*), lungo il cui lato esterno è disposto il *sigma*, occupato da undici persone qui riunite a banchetto funebre (1).

Se, come si è visto, il lusso e la comodità s'eran data la mano per la fornitura e la decorazione delle lettiere e dei letti, nei *triclinia*, dove massimamente importava di fornire agli ospiti un'idea della ricchezza e del buon gusto del padrone, i Romani trovarono la più propizia occasione per far pompa d'un lusso grandissimo. I letti, coperti di preziosi tappeti e di soffici guanciali, invitavano i banchettanti ad adagiarvisi; la decorazione figurata delle pareti e del pavimento a mosaico, armonizzante col fornimento e collo scopo generale della sala; la pompa dei magnifici utensili, disposti intorno alla sala sopra tavole suntuose; ed infine la mensa stessa, coperta dei cibi più ghiotti, non potevano certamente non esercitare un certo incanto sugli animi degli ospiti.

Per conchiudere questo paragrafo, vogliamo ricordare ancora le panchine isolate, di bronzo, come quelle che furono scoperte nel *tepidarium* delle terme di Pompei (fig. 421), nonchè le panchine di pietra di forma semicircolare (*hemicyclia*), di tal grandezza, che un buon numero di persone vi potessero prender posto contemporaneamente, e collocate nell'interno delle abitazioni, nei giardini, sui pubblici passeggi. Due così fatti *hemicyclia*, di marmo, vedonsi ancora oggi a Pompei, di fianco della strada delle tombe, in vicinanza della porta ercolanense. Una terza panchina simile occupa il fondo d'un piccolo loggiato aperto verso la strada (cfr. *Mus. Borbon.*, Vol XV, Tav. 25, 26).

89. Nel § precedente abbiamo detto delle tavole quadrangolari, rotonde e in forma di mezza luna, usate nei triclinî. Il piede murato

---

(1) Si confronti nel *Bullettino Arch. Napoletano* (1845, p. 82) la descrizione di un simile *sigma*, occupato da uomini e da donne, che si trova sopra una pittura murale.

di una tavola triclinare stabile, il cui piano ligneo è stato distrutto dall'intemperie, esiste ancora nel *triclinium funebre* a Pompei, in mezzo ai tre letti ancor ben conservati. L'accennata *mensa lunata* d'una pittura murale riposa invece sopra tre gambe in forma di piedi d'animali. Oltre a queste tavole maggiori, destinate a delle società di commensali, erano in uso anche tavole più piccole, facilmente trasportabili, di forma quadrangolare o rotonda, che solevansi collocare accanto ai letti. Come tutte quell'altre tavole usate pei pasti, così anche queste non arrivavano che all'altezza, circa, del letto; quanto alle loro forme e al loro uso rimandiamo alle tavole greche della fig. 191. Già i Greci avevano dato un grande valore alla decorazione artistica di questi mobili; presso i fastosi Romani s'arrivò a spendere somme incredibili per la fabbricazione e l'acquisto delle tavole di lusso. Non bastava che le gambe fossero del più squisito lavoro, in legno, in metallo, in pietre (tanto che le numerose gambe di tavole, di bronzo e di marmo, scoperte a Pompei, per la gentilezza delle forme sono diventate modelli per gli intagliatori in legno dei tempi nostri); l'amore del lusso e della sontuosità si rivolse principalmente alla eleganza del piano, che solevasi fabbricare o di metalli nobili o di qualche specie rara di pietra, o di qualche preziosa qualità di legno. Erano segnatamente i piani delle tavole posanti sopra un sol piede (*monopodia*, *orbes*) quelli pei quali si adoperavano le più rare qualità di legname. La qualità più desiderata, perchè la più costosa, era il legno della *Thyia cypressiodes*, un albero che cresce sui fianchi dell'Atlante, e il cui fusto in vicinanza della radice arrivava talvolta a un diametro di parecchi piedi. Quest'albero, che i Romani chiamavano *citrus*, fu per lo innanzi falsamente identificato, per la somiglianza del nome, col cedro; quest'ultimo non arriva mai alla grossezza indicata, e nella sua sezione non mostra mai il bel disegno del *citrus* pel quale i Romani spendevano somme favolose. Per avere un'idea del prezzo, che i maggiori piani di *citrus* potevan costare, e della prodigalità romana nel procacciarseli, basti sapere che, secondo ci riferisce Plinio, Cicerone, il quale secondo le idee romane non potea dirsi per l'appunto molto ricco, pagò per un piano di tavola siffatto la somma di 500,000 HS. (135,000 franchi), Asinio Polione una somma doppia di questa, il re Juba la somma di 326,000 franchi, e la famiglia dei Cetegi perfino 378,750 fr. Ciò che dava un valore speciale a questi piani era la venatura e il disegno a marezzo (*maculae*) nel taglio del legno, cui la pulitura facea maggiormente risaltare; a quel modo che anche noi diamo un gran valore nei nostri mobili di mogano a un bel disegno delle venature. I Romani classificavano perfino, secondo il disegno, i piani di tavola in tigrati, in macchiati a guisa di pantera, in ondati,

in disegnati a penne di pavone, ecc. Siccome però siffatti piani massicci costavan prezzi troppo enormi, gli stipettai romani già conoscevan l'arte di rivestir piani di legno comune con piallacci di *citrus*. Però queste tavole preziose non erano certamente destinate all'uso giornaliero; esse al contrario stavano, ben coperte di panni vellosi, nei saloni di lusso, e solamente nelle occasioni solenni erano scoperti e offerti alla vista degli ospiti, quali mobili di lusso. Per la mostra di oggetti preziosi e di bomboniere e portadolci, oggetti che si trovavano in abbondanza in qualunque casa romana, servivano certi piccoli tavolini con uno o tre piedi (*trapezophoron*), con un piano (*abacus* — questo nome, al pari di *trapezophoron*, è spesso adoperato per indicare l'intero tavolino) fornito per lo più di sponde rilevate; se ne son trovati a Pompei parecchi esemplari riccamente ornati. Un siffatto *abacus* riposante sopra tre piedi di marmo è qui rappresentato dalla fig. 446. Esso fu trovato nella casa « *della piccola fontana a mosaico* » a Pompei. Merita pure di essere espressamente menzionata una tavola riprodotta nel *Museo Borbonico* (Vol. XV, Tav. 6), il cui piano di *rosso antico* è sostenuto da quattro piedi bronzei di gentilissima fattura; e ciò che specialmente va notato si è, che mediante un ingegnoso congegno posto tra le gambe, il piano poteva essere alzato o abbassato a piacere; il qual congegno trovasi perfettamente simile anche in certi tripodi.

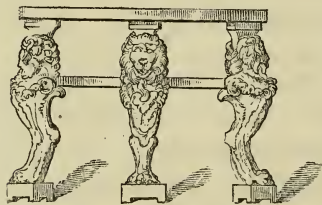
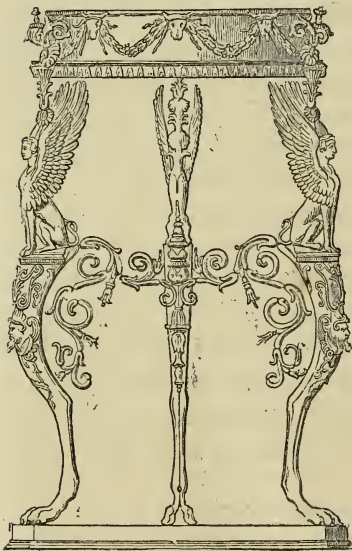



Fig. 446.

Fig. 447.

Parimenti destinati a porvi sopra utensili di casa, e segnatamente i vassoi e utensili da tavola nella sala da pranzo, erano certi tripodi (*delphica sc. mensa*) fatti a imitazione del τρίπους greco. Anche di questi gli scavi di Pompei hanno fornito un numero di esemplari ragguardevoli per le loro forme eleganti. Posano, come già dice il nome, sopra tre piedi, che finiscono generalmente in forma di zampe d'animali, e che superiormente sono congiunti mediante bandelle, oppure sono riccamente

ornati con fogliami e figure. Questo sostegno sopporta un bacino di metallo, quando piatto, quando di forma emisferica. Abbiamo inserito come esempio (fig. 447) il disegno di un tripode, che, per copie gettate, è conosciuto anche da un pubblico più esteso. Certamente, a proposito di questi tripodi, e tanto più se vengon trovati in camere da essere abitate, non si può sempre decidere se abbiano servito a usi sacri o profani. In quello della nostra illustrazione i βουκράνια congiunti da festoni che circondano il vaso sovrapposto indicano che esso era destinato a sacri fini nella casa; altri tripodi, al contrario, mancano di qualunque ornamento di figure.

Di solito, però, i tripodi destinati al servizio divino sostenevano bacini profondi, in forma di caldaia, di cui mostrano le molte diverse forme un certo numero di tripodi trovati nelle tombe etrusche, nonchè numerose rappresentazioni sopra monete, sopra figure di vasi e sopra altre opere figurate.

90. Nello studio dei vasi destinati a contener sostanze liquide o asciutte (§§ 38-39) e del loro diverso uso, dedotto dalle loro forme, noi abbiamo avuto specialmente davanti agli occhi quella gran massa di vasi d'argilla che, provenienti per noi dalle tombe così della Grecia come dell'Italia, sono da riguardarsi assolutamente come una produzione del lavoro e dell'industria greca. Principalissimo argomento per la greca origine di questi vasi furono per noi le rappresentazioni di cui sono ornati, tratte dalla mitologia e dalla vita greca ed etrusca. Noi dunque non ci occuperemo qui un'altra volta di tutti questi vasi, come di non romani: ed è per questa ragione che, nel descrivere la vita romana, abbiamo assolutamente evitato di cercar prove od esempi nelle figure dei vasi. Fu già mostrato che le grandi fabbriche di vasi della Grecia propriamente detta avevano un commercio assai esteso ed ultramarino, e che nell'Italia stessa esisteva un certo numero di tali grandi fabbriche, le quali non solamente provvedevano di vasi la popolazione greca della penisola, ma anche la romana, che s'era più tardi mescolata con quella. Così non solamente i vasi greci diventarono comuni fra i Romani, ma ancora le forme greche valsero come modelli per la fabbricazione indigena romana. Noi non possiamo misurare fino a qual grado di perfezione fosse arrivata questa fabbricazione indigena, imperocchè la maggior parte di quei vasi d'argilla che dalle iscrizioni sovrapposte e dal luogo di loro ritrovamento sono caratterizzati come schietti romani, non appartengono che ad una sfera bassa di quest'industria. Precisamente come in oggi ogni centro di qualche importanza possiede una o più fabbriche di vasi, dalle quali escono le stoviglie

ordinarie e necessarie per l'uso casalingo, così anche nell'antichità presso qualunque centro di popolazione piuttosto grande s'erano stabiliti dei vasai, i quali provvedevano gli abitanti di quella regione delle ordinarie stoviglie, fabbricate con quel materiale che il luogo stesso offriva. Officine di questa natura, facili a riconoscersi dalle fornaci ancora esistenti e dalla gran quantità di cocci ammucchiati intorno, si trovano ancora oggi, a cagion d'esempio, in parecchi punti della regione del fiume Neckar. Però, quanto a vasi conservati, è insignificante il ricavo che da queste sedi d'antiche fabbriche di vasi si è potuto avere, e dai cocci appartenenti alle più diverse forme di vasi raramente si può ricomporre un vaso intero. Una più ricca messe di ben conservati vasi d'argilla dànno le tombe romane. Ma questi sono per la massima parte di qualità inferiore, e, quanto a valore artistico, stanno di gran lunga al disotto dei vasi greci. La classe dei piccoli vasi da bere e da attingere, e dei vasetti da unguento vi è specialmente rappresentata, e colle loro forme noi siamo già fatti familiari dagli esempi (fig. 198) recati nel capitolo intorno alle forme dei vasi greci. Per noi non è nuovo che il vasellame fittile da cucina, di cui gli scavi hanno fornito alcuni esempi interessanti. Dalle loro forme, confrontate coi vasi che noi stessi usiamo, si fa chiaro per sè stesso, nella maggior parte dei casi, il loro uso, e in qualche singolo caso solamente incontriamo per avventura forme a noi straniere.

Ma, oltre a questi vasi fittili, gli scavi di Pompei e d'alcuni altri centri romani hanno fornito un numero non indifferente di vasi d'uso, di bronzo, i quali, per le loro forme tanto acconcie quanto eleganti, valgono a destare in noi il più vivo interesse. Pur troppo noi non siamo in grado di applicare sempre i nomi tramandatici dagli scrittori alle forme dei vasi superstiti; epperò omettendo una enumerazione di nomi di vasi, che non condurrebbe a nessun risultato, vogliamo piuttosto fermarci a considerare un certo numero di vasi di bronzo, qui riprodotti nelle fig. 448 e 449, tutti provenienti da Pompei. Fig. 448 *c* ci mostra in primo luogo il calderotto. Ha la forma di un mezzo uovo con una bocca relativamente piccola, alle cui labbra è attaccato il manico; posa sopra un treppiede (*tripes*). Si trovarono anche altri calderotti di egual forma, in cui il coperchio (*testum*, *testu*) che chiude la bocca, è attaccato al collo del vaso mediante piccole catene (*Mus. Borbon*, vol. V, tav. 58). Un piccolo calderottino o pentola di bronzo attaccato a catene si trova anche nella raccolta dei bronzi romani del reale Museo di Berlino. La pentola (*olla*, *cacabus*) è rappresentata dalla fig. 448 *d*; è perfettamente simile alle nostre, ma non ha manichi, ed ha un coverchio con una presa in forma di delfino. Serviva a cuocervi pasta, carne e verdure.

Secchie (fig. 448 *a* e *b*) ci son conservate in numero non indifferente. Questo vaso ha ventre più o meno rigonfio, e si distingue essenzialmente dalla forma semplice e disadorna di questo utensile presso di noi per gli orli quasi sempre gentilmente lavorati, e per gli ornamenti in forma di palmette, che fregiano le orecchie dei manici. Come in tutti i vasi, anche qui gli antichi sapevano associare la pratica comodità col bello; e così vediamo a cagion d'esempio nella secchia della fig. 448 *b* dalle due parti delle orecchie quei risalti, i quali impediscono che il pesante manico girevole, nel battere, cadendo dall'una o dall'altra

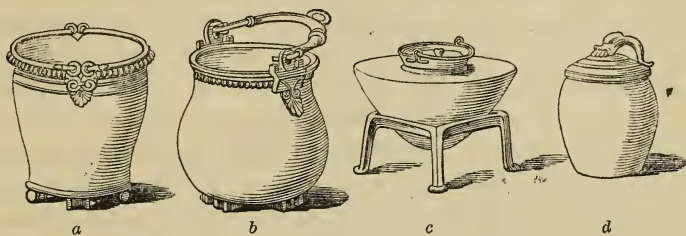



Fig. 448.

parte, cagioni delle fitte nell'orlo ben lavorato; e il doppio manico dell'altra secchia (fig. 448 *a*) doveva certamente diminuire le oscillazioni del vaso nel portarlo.

Fig. 449 *f* ci dà la forma della nostra casserola. Due siffatti vasi di bronzo, affatto simili a questo e con manico orizzontale che finisce con una testa di cigno, sono stati recentemente scoperti nella Germania del Nord, uno presso Teplitz, l'altro presso Hagenow, nel Meclemburgo, ove sono giunti certamente in tempo antichissimo per la via del commercio. Anche queste casserole portano sulla superficie superiore del manico il marchio del fabbricante: TIBERIVS ROBILIVS SITALCES, e quella trovata in Boemia ha inoltre, sotto la prima scritta, il nome: GAIVS ATILIVS HANNO, che Mommsen (Gerhard, *Archäologischer Anzeiger*, 1858, N° 115-117) riferisce al fabbricatore della forma in argilla. Per far liquefare l'olio, che è tanto importante nella cucina dei paesi meridionali, serviva la padella (*sartago*, fig. 449 *h*), la cui forma, con quel beccuccio a uno dei lati più lunghi, si raccomanderebbe moltissimo anche per le nostre cucine. A questa padella facciamo seguire due utensili (fig. 449 *i*, *l*), il primo quadrato con quattro incavature poco profonde, con manico, destinato forse a preparare quelle che noi chiamiamo uova affrittellate; il secondo una paletta con orlo gentilmente lavorato e con manico, che probabilmente serviva o appunto come paletta da prender bragia o cenere, oppure come teglia per far

cuocere focacce sottili. Una padellina di forma allungata, con due maniglie, del pari adoperata probabilmente in cucina, è quella della figura 449 *g*. — Cucchiai (*cochlear*, *ligula*) di diversa forma troviamo in fig. 449 *m* ed *n*. Questi erano senza dubbio nel numero dei più indispensabili arnesi da cucina , ma erano pure adoperati a tavola per portare alla bocca cibi liquidi o paste, come pure per aprire ova, ostriche, lumache, onde si spiega la forma appuntata, che la nostra illustrazione mostra chiaramente. Ad attingere acqua dalle secchie oppure a scodellare sostanze brodose dalla zuppiera servivano i romajuoli della fig. 449 *e* e *d*,

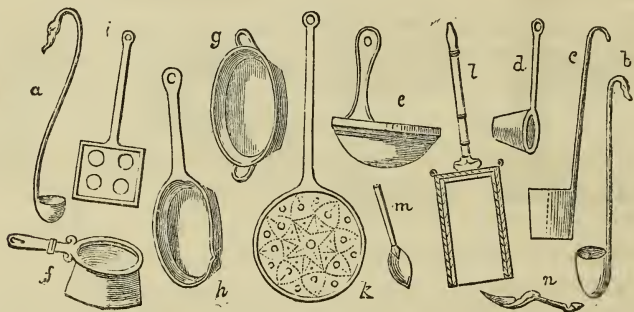



Fig. 449.

affini ai quali sono la lunga *trua* o *trulla* (fig. 449 *a*, *b*, *c*) dal lungo manico per attinger vino da vasi profondi, e il greco *kyathos* (cf. fig. 303). — D'altri arnesi di cucina, come colatoi o stamigne (*colum*, fig. 449 *k*), e imbuti (*infundibulum*) trovansi esemplari in tutti i maggiori musei, e per le diverse forme di questi arnesi indirizziamo il lettore a quelle pubblicazioni, in cui si trovano riprodotti gli utensili di cucina scoperti a Pompei.

Per servire in tavola cibi di carne o di pesce servivano certi piatti o vassoi (*patina*), ora più ora meno grandi, di forma schiacciata, coll'orlo poco rilevato. Per lo più eran d'argilla; ma in case di signori erano di metalli nobili e ornati di artistico lavoro toreutico (*argentum coelatum*). Però anche nelle *patinae* d'argilla i Romani spiegarono un lusso quasi incredibile, se pur vogliam prestar fede a Plinio, quando ci narra « che l'attore tragico Clodio Esopo possedeva una *patina* del valore di 100,000 sesterzi, nella quale egli imbandì ai suoi ospiti un piatto di sole lingue di uccelli famosi pel loro canto o per la imitazione della voce umana, i quali egli aveva comperato pagandoli 6,000 sesterzi l'uno; e ciò non tanto per una speciale ghiottoneria, quanto per distruggere in questo modo l'imitazione della voce umana; non riflettendo egli che

alla sola sua voce ei doveva i suoi grassi guadagni ». E Vitellio fece fabbricare una *patina* d'argilla pel prezzo di un milione di sesterzi, essendosi dovuto per essa costruire un' apposita fornace in aperta campagna. — Tra i piatti o vassoi per portare in tavola le vivande era anche la *lanx*, per la quale similmente si prodigavano enormi somme. Plinio ci attesta che prima della guerra sullana esistevano in Roma più di 150 *lances* d'argento, del peso ciascuna di 100 lire romane; e sotto l'imperatore Claudio lo schiavo di lui Drusillano Rotondo possedeva una *lanx* che pesava 500 libbre romane; e i suoi compagni ne possedevano otto, ciascuna del peso di 250 libbre. — Simili ai nostri tondini erano la *patella*, il *catinum*, il *catillum*, e la *paropsis*, quest'ultima segnatamente destinata pel camangiare (*opsonium*).

91. I vasi da bere dei Romani, che già dai loro nomi, come *calix*, *patera*, *scyphus*, *cyathus* etc., sono caratterizzati come d'origine greca, offrono quella stessa varietà di forme che riscontrammo nei vasi greci di questa classe, ai quali abbiamo dedicato un capitolo speciale (§ 38). Ora, sebbene noi non siamo in grado per questi vasi romani, come pei corrispondenti vasi greci, di applicare in ogni caso alle forme superstiti le denominazioni tramandateci, noi possediamo in compenso un piccolo numero di vasi romani col marchio della misura normale o legale, che dir si voglia; talchè possiamo determinare la capacità cubica usualmente adottata per certe specie di vasi da bere e da attingere (1). Ma siccome l'addentrarci in questa questione ci condurrebbe troppo lontano dal nostro proposito, basterà che ci restringiamo a toccare delle forme esterne dei vasi romani da bere, e delle materie di cui sono fatti. Tutti i vasi di nobil metallo o erano *pura*, vale a dire senza alcun lavoro di rilievo, ossia lisci, oppure erano *coelata*, vale a dire fregiati di lavori di rilievo, sia cesellati sia lavorati a parte e saldati poi con dello stagno sulla superficie del vaso. La Grecia e l'Oriente avevano arricchito il popolo vincitore, non che di molti altri loro tesori, anche d'una innumerevole moltitudine dei più bei vasi da bere; e i Romani amatori delle arti, da veri collettori di rarità, associavano a molte di quelle coppe dei racconti o veri o inventati. Una gran parte di esse era pure uscita dalle officine dei più celebri artefici greci; e figuravano quindi, il più delle volte, come curiosità artistiche e oggetti di semplice mostra sugli *abaci* (cf. p. 514) nelle sale di lusso dei signori ro-

(1) Cfr. Hultsch, *Metrologia greca e romana*, p. 87 segg. e il *Gallus* di Becker pubblicato da Rein. Ed. 3ª, Parte III, p. 280 segg.

mani. Ma sebbene l'Italia sia stata in quei tempi come inondata di siffatti oggetti di metallo prezioso, però nelle famiglie romane non si conservavano e non erano tramandati per eredità che i pezzi di maggior valore; una parte di gran lunga maggiore passavano nel crogiuolo, per uscirne trasmutati in forme più gradite al gusto romano d'un periodo seriore. I Romani avevano già imparato a conoscere, nelle loro rapaci spedizioni, il greco costume di ornare le tazze con pietre bellamente intagliate (*gemmata potoria*); e durante il periodo imperiale questa moda di adornar tazze e coppe sembra esser diventata generale, non tanto per artistico sentimento del bello, quanto per soddisfare una smisurata vanità e passione del fasto. Così Plinio (*Hist. natur.* XXXIII, 2) poteva esclamare: « Noi beviamo da una quantità di pietre preziose; noi nascondiamo le tazze sotto gli smeraldi, e per amor dell'ubbriachezza ci giova di aver tutta l'India nelle mani; l'oro non è più che un accessorio». Principi stranieri mandavano in dono tazze siffatte per conciliarsi il favore del popolo romano, e gli imperatori solevano mandar di questi vasi, in segno della loro grazia, ai loro servi più devoti, a generali valorosi, ed ancora, come Tacito narra (*Germania*, V), ai condottieri delle tribù germaniche. Nelle nostre raccolte non sono rare le tazze d'argilla, il cui ventre soleva essere ornato di serti di foglie, di fiori, di frutti, e talvolta anche di qualche lieta iscrizione conveniente all'uso del vaso istesso, come sarebbero: COPO IMPLE; BIBE AMICE EX ME; SITIO; MISCE; REPLETE, etc.; più rari sono gli utensili da bere e da mangiare di metallo prezioso.

Abbiamo già visto come il lusso, dominante in Roma nel tempo che succedette alla conquista della Grecia e dell'Asia, si manifestasse non solamente nel vasellame da tavola, ma ancora nel vasellame di cucina d'argento massiccio. Servizi d'argento (*argentum escarium* e *potorium*) avevano già, verso il tempo della decadenza della repubblica, surrogato nelle case dei ricchi le primitive semplici forniture. Plinio, caratterizzando la decadenza dei costumi a' tempi suoi, esce, fra le altre, in queste parole: « Le impugnature delle spade dei soldati son guarnite d'argento cesellato, dappoichè anche l'avorio è caduto in dispregio; le guaine tintinnano di catenelle, e le cinture di piastrine d'argento; le tinozze da bagno delle signore sono rivestite d'argento a tal segno, che non c'è un palmo di superficie che resti scoperto; e quella stessa materia di cui son fatti gli arnesi da tavola serve anche pei bisogni più sozzi ». Il lusso ognor crescente fece sorgere naturalmente speciali fabbriche di lavori d'argento, nelle quali per ogni singola manipolazione erano impiegate classi distinte di lavoranti; così noi troviamo modellatori (*figuratores*), fonditori (*flatuarii* oppure *fusores*), tornitori

o politori (*tritores*), cesellatori (*caelatores*), fabbricatori di bassirilievi di lamiera d'argento da saldare sulle pareti dei vasi (*crustarii*), e finalmente indoratori (*inauratores*, *deauratores*). Queste fabbriche lavoravano per commissioni degli argentieri (*negotiatores argentarii*, *vascularii*), fornendo i magazzini e le botteghe di questi di cosiffatti utensili d'argento, diversamente lavorati secondo il mutare del gusto, il quale, come avviene pei nostri lavori d'oro e d'argento, era soggetto alle frequenti variazioni della moda. Noi possiamo formarci un concetto approssimativo del valore intrinseco e del valore artistico di quei vasi, giudicando dagli esemplari, che il caso ha fatto scoprire, segnatamente nel corso di questo secolo, e che, per la maggior parte almeno, poterono scampare dalla sacrilega fusione; mentre pur troppo qualche tesoro, invano scoperto, andò per essa irreparabilmente perduto. Così, a cagion d'esempio, non rimane più traccia d'un tesoro di più centinaia di vasi d'argento, scoperti in vicinanza dell'antica Falerii. Fra i trovamenti più importanti, e felicemente sfuggiti alla distruzione, vuol essere in primo luogo menzionato quello fatto da Bernay nella Normandia, nell'anno 1830, di oltre cento arnesi d'argento, di diversa natura, e del peso complessivo di cinquanta libbre. Questi oggetti, secondo pare da iscrizioni votive, facevan parte una volta del tesoro d'un tempio di Mercurio; ora trovansi esposti nella biblioteca già imperiale di Parigi. Nella Russia meridionale gli scavi delle tombe dei re bosporani (vedi sopra p. 88), eseguiti negli anni 1831, 1862 e 1863, misero al giorno una meravigliosa quantità di oggetti d'uso e d'ornamento, d'oro e d'argento, appartenenti al terzo secolo dell'êra nostra. In Pompei, che è pure una miniera non povera di oggetti d'argento, furono ritrovati nel 1835 quattordici vasi d'argento; in un sepolcro a Caere, nell'anno 1836, un certo numero di coppe d'argento, che ora si conservano nel Museo Gregoriano. Una delle più interessanti scoperte, infine, fu fatta il 7 ottobre 1868, presso Hildesheim: una raccolta di 74 oggetti, tra arnesi da mangiare, da bere, e utensili di cucina, in gran parte assai ben conservati; di più una certa quantità di frammenti di vasi, dai quali si può inferire che una parte soltanto del tesoro originariamente nascosto è giunto in nostro possesso. Tutti quanti gli arnesi, che son d'argento, e del peso complessivo di 107,144 libbre (*pfund*), e formano oggi uno dei più belli ornamenti dell'*Antiquarium* del reale Museo Berlinese, accennano, pel carattere della esecuzione artistica, a una fabbrica romana; la forma delle lettere delle iscrizioni, sovrapposte a ventiquattro di quei vasi, accenna alla prima metà del primo secolo dell'êra nostra quale età della fabbricazione. La superficie di molti vasi è coperta di alti e spiccati rilievi, o tirati a martello in lamiera d'argento, o riempiti e

massicci, e spesso cesellati poi; e sono per l'appunto queste rappresentanze così rilevate e calcolate a produrre il loro effetto col forte distacco dalla superficie, quelle che distinguono i lavori d'argento romani del periodo imperiale da quelli dell'età fiorente dell'arte greca, dove gli ornamenti sono pochissimo rilevati. Anche l'indoratura degli abiti e delle armi, contrapposta all'argento delle parti nude — quasi una imitazione delle greche statue d'oro e d'avorio — è un carattere di fabbricazione romana. Abbiamo riprodotto nelle fig. 450, 451 alcuni dei più bei vasi di questa collezione, i cui pezzi principali, peraltro, godono già d'una estesa diffusione, per copie gettate in bronzo e in

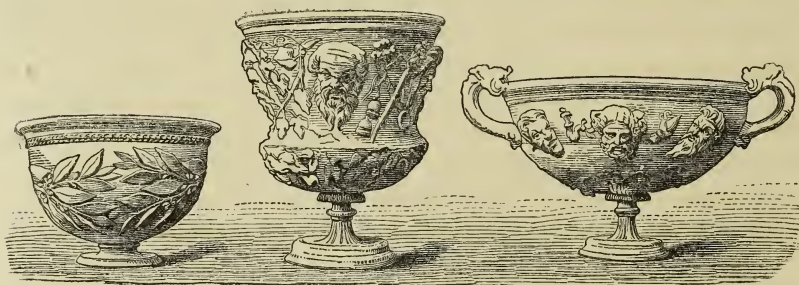



Fig. 450.

Fig. 451.

gesso; abbiamo però dovuto rinunciare a inserir qui una copia di quattro coppe, eseguite con vera maestria, perchè i limiti naturali del nostro libro avrebbero imposto un siffatto rimpicciolimento dei disegni originali, che la bellezza di questi sarebbe in gran parte svanita o non resa che molto imperfettamente. Basti dire che questi disegni hanno per argomento l'imagine a tutto rilievo di Minerva seduta, i busti del giovane Ercole che uccide i serpenti, del dio Luno e di Cibele. Geniale in sommo grado è la composizione del disegno che adorna il vaso da

mescere qui riprodotto nella fig. 450. Figure di fanciulli nudi ondeggiano sulle piante acquatiche, che in viticci inanellati sorgono di frammezzo a coppie di grifoni; alcuni vibrano il tridente assalendo gamberi marini e seppie; altri già tirano in su gli animali marini che essi hanno colpito colla fiocina. Altrettanto graziose sono le figure che adornano la superficie dei vasi da bere della fig. 451, la più parte rappresentazioni tolte dal ciclo del culto bacchico.

Quanto ai vasi di metallo e di pietre preziose, erano in gran pregio presso i Romani quelli di vetro. L'arte della fabbricazione del vetro, originaria di Sidone, aveva toccato in Alessandria, al tempo dei Tolomei, un così alto grado di perfezione, così in ordine alla colorazione della massa vitrea, come in ordine alla maniera di lavorarla, che taluni dei vasi di vetro giunti fino a noi ancora ben conservati possono senza esitanza essere messi a paro dei meno recenti fabbricati di Murano e dei più belli e artistici prodotti che escono dalle nostre vetraie. I vetri alessandrini mantennero questo primato fin nel seriore periodo imperiale; e sebbene, dopochè fu trovata tra *Cumae* e *Linternum* una sabbia acconcia alla fabbricazione del vetro, anche in Italia sorgessero fornaci e ruote per la fabbrica di oggetti di vetro, pure i vetri italiani erano di gran lunga meno buoni e stimati dei vetri egizi. Non c'è museo che non possegga un numero di vasi antichi, di perle e di cocci a vari colori, di vetro, provenienti per la maggior parte da scoperte di sepolcri. Frequenti massimamente sono i fiaschetti per droghe e balsami, per lo più di vetro bianco, talvolta anche di vetro colorato. Vengono poi tazze e bottiglie di tutte le grandezze e di tutte le forme, di vetro bianco, oppure di vetro verde ordinario; le tazze sono per la massima parte più ristrette alla base, e non di rado hanno la superficie esterna scanalata o con risalti simili a goccie, a fine che il vaso sia più facilmente tenuto fermo nella mano; troviamo poi urne, *oinochoai*, coppe e piatti più o meno grandi (fig. 452). Alcuni di questi ultimi sono d'un bleu cupo, oppure verdi, come è uno tra gli altri che si trova nell'*Antiquarium* del reale Museo di Berlino (N° 5), ornato di fiori di color verde scuro che risaltano sopra un fondo color verdegiglio; altri portano fascie o cerchi di vario colore, quando a zig-zag, quando attorcigliati, non dissimili da lavoro di mosaico. In qualche luogo troviamo anche cocci di colori cangianti, che forse appartenevano a quella specie di vasi di vetro, che gli antichi chiamavano col nome di *allassontes versicolores calices* (1). Accontentandoci di questo semplice cenno intorno a questi vasi destinati

---

(1) Non sono da confondere con questi i vasi bianchi iridescenti, dove questa qualità è prodotta dall'umidità e dall'aria, non artificialmente.

all'uso giornaliero, che attirano la nostra attenzione in modo speciale per la varietà delle loro forme, non possiamo però passar sotto silenzio un numero di vasi, che bastano da soli a darci un'idea dell'alto grado di perfezione a cui era arrivata l'antica fabbricazione di oggetti di vetro. Citiamo in primo luogo una brocca, con doppio manico, d'un vetro trasparente bleu-scuro, ornata d'un magnifico bassorilievo composto d'un

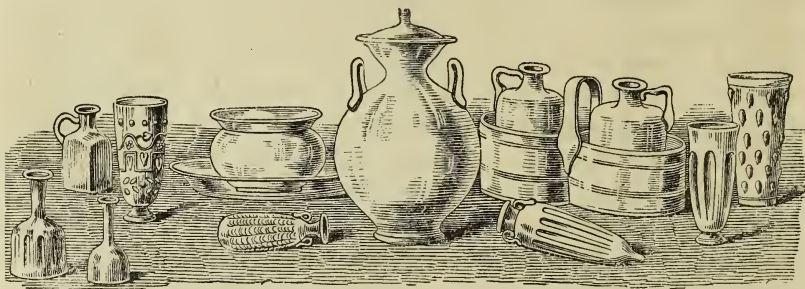



Fig. 452.

vetro bianco opaco, il quale però non è già sovrapposto al vaso, ma pare che piuttosto sia tutto un pezzo con questo. Questo vaso, noto sotto il nome di vaso Barberini o vaso di Portland, fu scoperto nel XVI secolo nel sarcofago che si trovava dentro il così detto sepolcro di Severo Alessandro e di sua madre Giulia Mammea; conservato per parecchi secoli nel palazzo Barberini, uscì di là per passare in possesso del duca di Portland, e dopo la morte di questi nel Museo Britannico. Questo capolavoro d'antica diligenza artistica era stato recentemente messo in pezzi da una mano scellerata; ma per buona fortuna fu potuto restaurare in modo soddisfacente. Delle copie in porcellana ed in terra cotta, coi colori dell'originale, hanno reso noto questo vaso anche al pubblico in generale; ma una spiegazione soddisfacente dei bassorilievi mitologici che l'adornano è ancora un desiderio. Vasi di vetro di simil natura, adorni di rappresentanze in bassorilievo, si trovano sovente, ma pochi sono ben conservati; il maggior numero non son che in frammenti. Chi scrive queste linee ha visto p. es. nella già collezione di Hertz, a Londra, una piccola tavoletta d'un vetro trasparente, color verde di smeraldo, che ha la forma di uno scudo, nel cui mezzo campeggia la testa piena di espressione di un guerriero, di fluore o gemma fattizia (fr. *fluors factices*, ted. *Glassfluss*) non trasparente e indorata, simile al bassorilievo del vaso di Portland. Si vuole che questa tavoletta provenga da Pompei. Noi non possiamo decidere quanta fede meriti quella notizia, riferita da più d'un autore, che al tempo di Tiberio un artista vetraio avesse scoperta una pasta di vetro pieghevole

e malleabile. — Dopo questi vasi vogliamo ancora menzionare un piccol numero di tazze notevolissime, che per la loro struttura affatto eguale in tutte mostrano di provenire da una sola e medesima fabbrica. Forse appartengono a quella classe di vasi, che l'antichità conosceva sotto il nome di *vasa diatreta*, alcuni dei quali l'imperatore Adriano spedì dall'Egitto ai suoi amici a Roma. La tazza che qui riproduciamo nella fig. 453, trovata nelle vicinanze di Novara, valga come esempio illustrativo. Winckelmann così la descrive nella sua « *Storia dell'arte* ». « La coppa è retiforme esteriormente, e la rete è staccata ben tre linee dalla superficie del vaso, col quale è giunta mediante sottili bastoncini di vetro, disposti a distanze quasi eguali. Lungo la fascia immediatamente sottoposta all'orlo corre, in lettere similmente staccate per un interstizio di due linee dal vaso, e non tenute congiunte al medesimo che mediante gli accennati bastoncini di vetro, la seguente iscrizione: BIBE VIVAS MULTIS ANNIS. Le lettere dell'iscrizione sono di color verde, la rete di color azzurro di cielo, e la tazza ha il color dell'opalo, vale a dire una mescolanza di rosso, bianco, giallo e celeste, come sogliono avere i vetri rimasti per lungo tempo sotterra ». Simili sono i tre vasi trovati a Strasburgo e a Colonia (cfr. *Jahrbücher des Vereins von Alterthumsfreunden im Rheinlande.* Annata V, pag. 377, Tav. XI, XII); e in tutti e tre si vede chiaramente che sono stati fabbricati colla ruota e d'un sol pezzo di vetro, senza saldatura della rete e delle lettere.

Fig. 453.

Fra le tazze di vetro erano tenuti in massimo pregio, ad eccezione forse di quelle che avevano un prezzo d'affezione per qualche interesse storico associato alla loro provenienza, i così detti *vasa murrhina*, venuti a Roma dall'Oriente. Pompeo, ritornando vincitore di Mitridate, portò pel primo a Roma una tazza siffatta, ch'ei consacrò nel tempio di Giove Capitolino. Augusto, come è noto, non conservò per se stesso dal tesoro di Cleopatra che una tazza murrina, mentre invece fece fondere il vasellame da tavola d'oro; il consolare T. Petronio, che aveva raccolto una delle più rare collezioni di vasi preziosi, possedeva in questa, come pezzo principale, un vaso di *murrha*, pel quale aveva speso una somma di 300,000 sesterzi (fr. 81,562), e ch'ei distrusse avanti morire, per sottrarla alle mani rapaci di Nerone; e Nerone stesso andò tant'oltre nella sua prodigalità, da pagare per la sua tazza murrina, fornita di manico, un milione di sesterzi. In generale pare che fosse di *bon ton* il mettersi in possesso di uno almeno di questi vasi; ed enormi somme erano prodigate nell'acquistare di questi, oppure dei non meno amati

vasi di cristallo. Per dare un' idea del pregio in cui i Romani tenevano anche quest'ultima classe di vasi, valga un aneddoto: In un banchetto, che il ricco Vedio Polione dava in onore di Augusto, un coppiere ebbe la sventura di rompere una preziosa tazza di cristallo. Tosto l'adirato padrone comanda che si getti il coppiere in pasto alle murene, che in uno stagno erano pasciute principalmente di carne umana. Augusto, avendo invano tentato di intercèdere per l'infelice, fece apportare e mettere in frantumi tutto il prezioso vasellame da tavola, e così salvò la vita allo schiavo. Di qual materia si componessero questi *vasa murrhina*, è un punto intorno al quale erano state proposte le ipotesi più disparate. Si credeva che la *murrha* fosse fluore o lardite o porcellana chinese; le investigazioni moderne hanno fatto prevalere l'opinione che si tratti d'una specie nobile dello spato fluore o calce fluatica orientale. Le proprietà di questo minerale si accordano infatti colla descrizione di Plinio, dove è detto dei *vasa murrhina*: « essi risplendono senza abbagliare, essi piuttosto micano anzichè splendano. Ciò che forma il loro pregio è la varietà dei colori, perchè in essi certe macchie purpuree e bianche si confondono in alcuni punti e dànno origine a un terzo colore risultante da quei due primi, in quanto che, nel passaggio dall'uno all'altro, il porporino diventa come infocato e chiaro, il bianco invece diventa rosso ». A detta degli antichi il vino stesso in questi vasi acquistava uno special gusto aggradevole. Noi non possediamo alcun vaso antico, del quale si possa con tutta certezza affermare che sia murrino; è però abbastanza probabile che una coppa semitrasparente, che fu trovata nel Tirolo nell'anno 1837, e che per la straordinaria finezza delle sue pareti non può essere stata lavorata che al tornio, consista appunto di quel minerale; la delicatezza e la gentilissima forma di questo vaso non permettono però una ulteriore investigazione (1).

Dopo i vasi da bere viene la volta dei vasi in forma di boccali, adoperati ad attingere e versar liquidi; la nostra illustrazione (fig. 454) è la copia di due esemplari, in bronzo, che si trovano nel Museo Borbonico. Le forme di questa classe di vasi ci sono, almeno in parte, già note dai modelli dei vasi fittili della fig. 198. Il metallo naturalmente permetteva una lavorazione molto più artistica. I manichi sono ora più ora meno ricurvi, e nei punti dove sono saldati all'orlo e al ventre del vaso sono come tenuti fissi da maschere, figurine o palmette; le labbra, graziosamente ripiegate in fuori, sono coronate d'ornamenti di foglie e viticci; e il ventre, riposante sopra una base più o meno bassa oppure

---

(1) *Neue Zeitschrift des Ferdinandeums*. Vol. V. 1839; vi si trova anche una copia del vaso.

più o meno svelta, talora è liscio, talora ornato di lavori toreutici di diversa specie e di ottimo gusto. Questi vasi servivano non solamente per l'uso domestico, vale a dire o come caraffe per l'acqua da versare, prima e dopo il pasto, sulle mani dei commensali, o come recipienti di vino; ma ancora, in tutta analogia cogli orci di vino che si trovano sugli altari cristiani, usavansi quali vasi di libazioni nei sacrifici; e in questo caso avevano una forma determinata, tradizionale. Di questa forma sacra daremo i necessari esempi illustrativi nel capitolo che tratterà dei sacerdozi (§ 103).

Fig. 454.

Vogliamo considerare da ultimo, tra i vasi di cucina e da tavola, due graziosi arnesi da cucina e da tavola, che si distinguono così per la loro acconcia e pratica struttura come per la forma graziosa; e che avranno avuto il loro posto piuttosto nel *triclinium* (sopra una credenza, probabilmente), anzichè in cucina. Il primo dei due (fig. 455), di bronzo, ci offre la forma di un castello romano. Le grosse mura merlate sono internamente vuote, e sono fiancheggiate agli angoli da torri, che, come è mostrato nell'illustrazione dalla torre di dietro a destra, potevano esser chiuse mediante coperchi a battente. Gli spazi vuoti servivano a

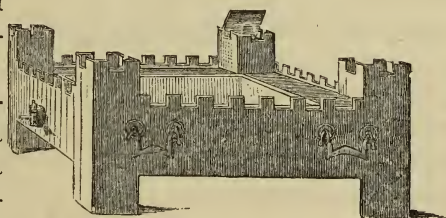
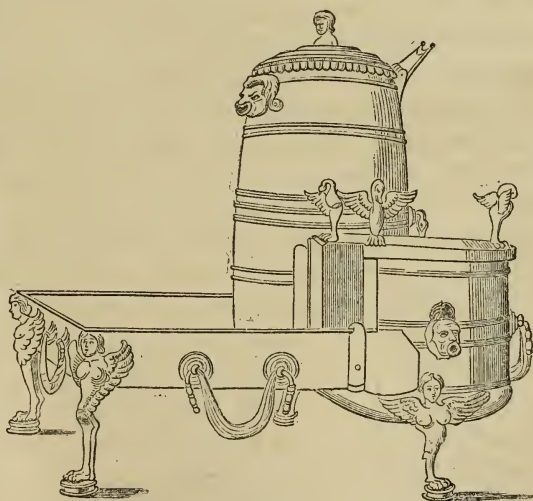



Fig 455.

Fig. 456.

contenere acqua bollente, che si versava per l'apertura delle torri, ed era poi fatta uscire per una spina a ciò disposta dalla parte sinistra. L'acqua chiusa in questo scaldavivande si conservava calda per molto tempo; di modo che piccoli vasi con salse e guazzi potevano esser posti sul piano superiore delle mura e così mantenersi caldi, mentre i piatti più grandi si mettevano probabilmente nella cavità interna, ch'era riempita d'acqua, questa pure riscaldata pel contatto colle calde pareti del vaso. È impossibile che questa cavità interna servisse come caldanino con bragia, come vorrebbe Overbeck (« *Pompeji* » p. 311), per la ragione che in questo caso il serbatoio avrebbe dovuto essere traforato, a fine di conservare ardenti i carboni, ed anche perchè il fumo dei carboni avrebbe nociuto al gusto dei cibi e delle bevande. Le maniglie attaccate così a questo come al vaso della fig. 456 provano che sì l'uno che l'altro erano destinati ad esser messi sulla tavola. Questo secondo congegno (fig. 456) era molto più complicato. Sopra una cassa quadrilatera, sostenuta da piedi gentilmente foggiati, posa da una parte un vaso alto e in forma di botte, superiormente munito d'un coperchio, e inferiormente d'una maschera, che forse serviva a dare sfogo al soverchio vapore acqueo sviluppantesi nell'interno del vaso. La botte è messa in comunicazione con un serbatoio d'acqua, di forma semicircolare e con pareti doppie, munito questo pure, a mezza altezza, d'una maschera destinata similmente a lasciar passare il vapore. Le tre figure d'uccelli, che posano sull'orlo superiore di questo serbatoio, servivano a sostenere una pentola. Non possiamo affermare con sicurezza, che il serbatoio aperto servisse a contener carboni pel riscaldamento dell'acqua, essendo noi troppo poco familiari con questa specie di arnesi, al certo molto acconci e ingegnosi, della tavola romana.

Nel § 39 ebbimo già occasione di avvertire, che oltre agli utensili per l'uso pratico, v'era un gran numero di vasi non ad altro destinati che a fine d'ornamento. Imperocchè i Romani, nella loro passione pel fabbricare, e nella loro brama di decorare colla massima pompa e sontuosità le loro fabbriche, amavano assai di ornare sieno gli spazi interni, sia la esterna decorazione architettonica, sieno infine le loggie aperte e i giardini, con grandi vasi ornamentali, che imitavano di preferenza le forme dei crateri, delle anfore, delle urne e delle patere. Marmo, porfido ed altre specie di pietra, come anche bronzo e metalli preziosi, servivano egualmente a questo fine; e noi possediamo infatti un certo numero di siffatti vasi di lusso, o di pietra o di bronzo. Così trovasi nel Museo Borbonico, a Napoli, una specie di secchia o pentola, sostenuta da tre animali fantastici, e coronata d'un orlo che è ornato colla massima ricchezza; e là ancora vedesi un cratere di bronzo di straordinaria

bellezza. Di due altri esempi di questa classe di vasi abbiamo voluto inserire qui le incisioni. Il primo (fig. 457) è un vaso da mescere di bronzo, di lavoro etrusco, ed è notevole per la nobile semplicità della forma e dell'ornato. L'altro (fig. 458), ragguardevole in singolar modo per la grazia squisita della forma esterna e per la finezza nell'esecuzione dei particolari, è da annoverare senza controversia fra i capolavori dell'arte antica. Questo splendido vaso di marmo, uscito probabilmente da un'officina greca — anzi precisamente, vorrebbero alcuni, dal laboratorio di Lisippo — fu trovato tra le rovine della villa di Adriano a Tivoli, e adorna presentemente il castello di famiglia del conte di Warwick, sulle rive dell'Avone; di qui il nome, sotto il quale è generalmente conosciuto, di vaso di Warwick. Copie del medesimo, in proporzioni rimpicciolite, sono in commercio; e una copia in bronzo, di grandezza originale, orna lo scalone reale del Museo di Berlino.

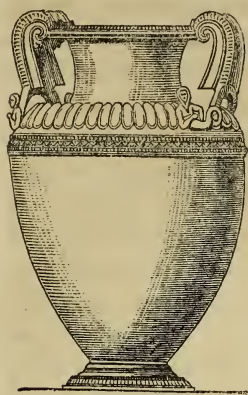
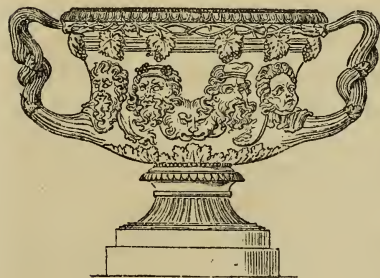



Fig. 457.

Fig. 458.

Dei vasi grandi d'argilla da contenere liquori, segnatamente vino, ricordiamo i *dolia*, le *amphorae* e i *cadi*, delle quali specie si trovano esemplari ben conservati in tutti i musei. I vasi di questa classe erano comunemente di rozzo lavoro di vasaio, talora senza prese, tal'altra invece con due piccoli manici; e nel primo caso corpacciuti a guisa di zucca, nel secondo caso invece con un ventre svelto e al basso terminato in punta (cf. fig. 459); per tenerli ritti o si piantavano fino a metà nel terreno, o si appoggiavano, meramente, contro il muro, in fila l'uno dietro l'altro. In quest'ultima posizione furon trovati un certo numero di questi vasi a Pompei, nella casa di Diomede. La considerazione di questi vasi per vino ci porge l'occasione di inserir qui alcune parole intorno al modo come i Romani ottenevano il vino.

Quando i grappoli alla vite eran maturi, si separavano dapprima quelli che si destinavano ad esser mangiati come frutta da quelli che si dovevano ammostare; questi ultimi erano messi nelle bigoncie e pigiati coi piedi. Siccome però in questa maniera non si poteva farne uscire per intero il mosto, così le uve erano messe poi sotto il torcolo,

e compresse un'altra volta. Il giovane vino si versava quindi nei *dolia*, ossia in gran vasi di terra, e questi erano confitti nel suolo, in cantine (*cella vinaria*) rivolte a settentrione, perchè fossero più fresche. Nei *dolia*, tenuti aperti, il vino subiva, durante un anno, il processo di fermentazione. Trascorso questo tempo, il vino si beveva, oppure, se si voleva che acquistasse maggior bontà con un più lungo stagionamento, era travasato (*diffundere*) dai *dolia* nelle anfore e nei *cadi*. Queste anfore, dopo essere state impeciate (onde *vinum picatum*), si lavavano con acqua di mare o acqua salata, si stropicciavano con cenere di sarmenti, e infine si affumicavano con mirra; dopo di che eran chiuse con turaccioli d'argilla e suggellate con loto o con pece o con gesso (*oblinere*, *gypsare*). Piccole tavolette (*tesserae*, *notae*, *pittiacia*) fissate sul ventre del vaso indicavano in poche parole il nome del vino, la misura dell'anfora, e il consolato sotto il quale il vino era stato messo nella cella fumigatoria. Sopra un' anfora ancor conservata leggesi, per es., la seguente scritta: RVBR. VET. V̄. P. CII. (*rubrum vetus vinum picatum CII*), vale a dire: « vecchio vino rosso impegolato; 102 *lagenae* ». Le anfore erano allora portate nel piano superiore della casa, affinchè là il vino acquistasse un sapore più amabile per effetto del fumo che vi saliva. Così, fra gli altri, Orazio (*Od.* III, 8, 9):

Hic dies anno redeunte festus
Corticem adstrictum pice dimovebit
Amphorae fumum bibere institutae
Consule Tullo (1).

Siccome col descritto procedimento il vino soleva secernere molta feccia, così, ogni volta che se ne beveva, doveva essere passato attraverso filtri. In Pompei furon trovati parecchi di siffatti colatoi, di metallo (*colum*). Se ne faceva uso anche a tavola; un colatoio pieno di neve (*colum nivarium*) era collocato sopra un vaso grande per vino, oppure sopra un bicchiere, e si versava poi sulla neve il vino, il quale scorreva così rinfrescato, diluito e purificato insieme da ogni fondiglio, nel sottoposto vaso. Botti di legno per vino non erano adoperate a Roma, almeno al tempo di Plinio; sembra che solo più tardi quest'uso venisse ai Romani dalle regioni alpine, dove quelle eran comuni. Forse quei barili, che si vedono sulla colonna Traiana caricati da soldati romani sopra barchette di fiume, erano di questi nordici recipienti per vino.

---

(1) Trad. del Gargallo:

Questo è 'l bel dì de l'anno, che spiccato
Vedrà il cortice a l'anfora cui fea
Mite il fummo, da quando il consolato
Tullo reggea.

Riguardo alle diverse qualità di vino noteremo che, senza tener conto dei vini prodotti dalle isole greche, anche le qualità italiane erano innumerevoli. I Romani avevano imparato dai Greci dell'Italia meridionale la cultura della vite; e delle viti erano anche state trapiantate dalla Grecia propriamente detta in Italia, dove le propizie condizioni del suolo, il clima e la ricca rendita di questo genere di coltivazione fecero ben presto prosperare al più alto grado la vinicoltura; tanto più che una legge vietava che nelle provincie si facessero nuove piantagioni di viti e di olivi, e accordava così una protezione singolare, in Italia, a questo ramo di commercio. Il vino di Sorrento era in antico, come dice Plinio (*Natur. hist.*, XXXIII, 20), preferito a tutte le altre qualità; più tardi ebbero il primato il Falerno e l'Albano. Ma non taceremo, se ciò può tranquillare le coscienze elastiche dei nostri negozianti di vino, che già fin d'allora quei vini rinomati si falsificavano spesso, e che, come Plinio si esprime, il nome solo della ditta determinava il prezzo dei vini; dimodochè anche allora i vini meno famosi erano ad ogni buon conto i più puri ed innocui. Non meno celebri erano il cecubo, che fu più tardi surrogato dal setino [di *Setia* città del Lazio]; e ancora il massico, l'albano, il caleno, il capuano, il mamertino, il tarentino, ecc. Ottanta circa erano in antico le località che producevano qualità nobili di vino, e di queste un due terzi erano in Italia. L'antica « carta dei vini » poteva dunque far pompa di tanti nomi almeno quanti ne hanno le celebri « carte dei vini » dei nostri alberghi. Se aggiungiamo poi una cinquantina di specie di liquori che si preparavano con erbe e fiori odorosi, come sarebbero la rosa, la viola, l'anice, il timo, il mirto, il calamo aromatico, ecc., e infine i diversi vini di frutta, si arriva alla conclusione che il consumo di bevande spiritose doveva già nell'antichità esser salito a un grado molto ragguardevole. Quanto alle rappresentazioni della vendemmia e dell'ammostatura sui monumenti, noi ne possediamo parecchie. Un basso-rilievo della villa Albani (Panofka, *Bilder antiken Lebens*, tav. XIV, 9) mostra nel mezzo una bigoncia, dentro la quale tre fanciulli pigiano i grappoli che loro vengono recati entro ceste. Il mosto scorre dalla bigoncia più grande in una più piccola, dalla quale un altro fanciullo travasa con un boccale il liquido in un vaso a forma di cratere, intessuto di salci e impegolato; mentre alla destra è un altro fanciullo che versa il contenuto di un simile vaso di vimini in un *dolium*. Nel fondo vedesi un torcolo destinato a strizzare l'ultimo succo della vinaccia. Un'altra scena di ammostatura ci è mostrata da un dipinto murale (Zahn, *Die schönsten Ornamente, etc.*, 3ª serie, tav. 13), dove tre sileni in una bigoncia pigian coi piedi le uve.

Fu già detto al § 38, p. 164, come sia ereditato dall'antichità il costume, così generale nei paesi meridionali, di versare e conservare il vino dentro otri, formati di pelli d'animali cucite per modo che la parte rozza, spalmata d'una sostanza viscosa, sia rivolta all'interno. Era per fermo il vino comune e di minor prezzo quello che il contadino romano, al pari del greco, soleva trasportare al mercato in tali otri (*uter*) facili a fabbricarsi e comodi ad esser portati; e quando la quantità da trasportare era considerevole, solevan cucire insieme più pelli e formare un grande otre da vino, che caricavano su di un carro e conducevano così ai consumatori in città. Un siffatto carro da vino è quello d'un dipinto murale (fig. 459), che forma l'ornamento molto appropriato di una taverna in Pompei. Il grandissimo otre posa sopra un carro a ri-

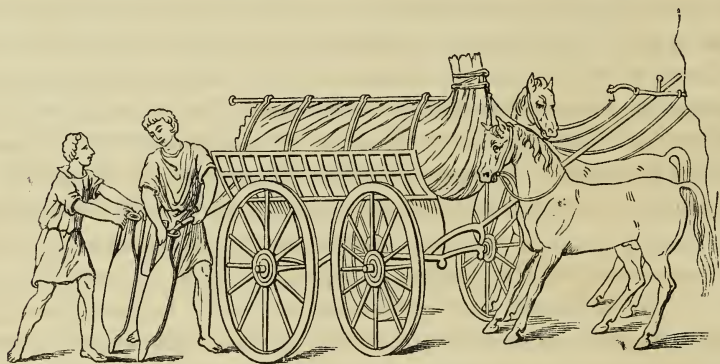



Fig. 459.

doli, la cui cassa o rastrelliera ha molta somiglianza con quella d'una *kibitka* russa. Il collo, per dove l'otre è stato riempito, è strettamente legato con una corda; due giovani, di dietro del carro, stanno vuotando l'otre, facendone passare il contenuto in anfore, per un cannello formato da una gamba della pelle dell'animale. L'operazione degli uomini e i cavalli, mezzo staccati, sono ideati così felicemente, che a noi pare d'avere innanzi agli occhi, in questo quadro di genere, una scena viva e vera d'un mercato romano.

92. Fra tutti gli utensili, che gli scavi di abitazioni romane hanno messo alla luce, le lampade o lucerne attirano in modo speciale la nostra attenzione, sia perchè furon trovate in gran numero, sia per la varietà delle loro forme, segnatamente di quelle in bronzo. La lucerna era un arnese egualmente indispensabile pel ricco come pel povero; epperò la fabbricazione di questi utensili formava un ramo di industria

e di commercio assai diffuso: e quelle fabbriche di vasi fittili, che già notammo essersi stabilite in tutte le stazioni o centri abitati di qualche importanza, dovevano provvedere gli abitanti non solamente delle indispensabili stoviglie, ma ancora delle non meno indispensabili lucerne; il che non esclude naturalmente, che, come avviene ai nostri giorni, lucerne di forma più ricca ed artistica, o i modelli delle medesime, venissero ai piccoli centri dalle grandi città per la via del commercio. Sebbene già in tempi anteriori i Romani avessero usato scheggie di pino, oltre alle candele di cera e di sego (*candelae cereae*, *sebaceae*) pervenute a loro dai Greci, per l'illuminazione delle stanze (§ 40); pure la invenzione posteriormente avvenuta delle lampade ad olio (*lucerna*) fece quasi dimenticare quell'uso; e ciò per la ragione che non si sapeva ancora gettar le candele nelle forme, e l'unico modo di fabbricarle consisteva nell'immergere il lucignolo, fatto con midollo di giunco (*scirpus*) o con stoppa (*stuppa*), nella massa liquefatta di cera o di sego, e farlo poi asciugare. Vero è che la illuminazione con lucerne, malgrado le forme eleganti che i Romani seppero dare alle lucerne stesse e ai lucernieri, non stava punto in armonia collo splendido fornimento delle stanze, che da quelle erano illuminate. Tutti i numerosi moderni tentativi e progressi in questo ramo d'industria, intesi a migliorare la costruzione delle lucerne e in primo luogo dei cilindri di vetro, mediante i quali il fumo si consuma, erano ignoti ai Romani; e il denso fumo delle loro lucerne deponeva sulle pitture murali e sui mobili una fuliggine, che la mano diligente degli schiavi doveva ogni mattina levar colle spugne.

La lucerna, di qualunque materia fosse composta, consisteva della coppa che contiene l'olio (*discus*, *infundibulum*), a largo ventre e di forma ora rotonda ed ora elittica; poi del beccuccio (*nasus*) pel quale passa il lucignolo, e infine dell'ansa (*ansa*). Le lucerne più comunemente usate erano di terra cotta, di color giallognolo o rosso cupo o rosso vivo, e qualche volta ricoperte d'una vernice di silicato. Esempi della forma più semplice ci sono mostrati dalla annessa illustrazione (fig. 460 *d*, *e*, *l*, *m*). Tutte queste lucerne hanno una sola apertura pel lucignolo (*monomyxos*, *monolychnis*); altre all'incontro, per es. *b*, *c* e *k*, son fornite di due o tre beccucci (*dimyxi*, *trimyxi*, *polymyxi*). Esempi di lucerne d'argilla con sette e perfin dodici beccucci sono inseriti nell'opera di Birch: *History of ancient Pottery*, vol. II, pp. 274 e 275, copiati dagli originali che si trovano nel Museo Britannico (1). Per noi acquistano inoltre le lucerne d'argilla un interesse speciale, per le gra-

---

(1) Anche il reale Antiquarium di Berlino possiede due lucerne d'argilla con dodici beccucci.

ziose rappresentazioni in bassorilievo, di cui il modellatore ha saputo ornare la superficie del *discus* e l'ansa. Rappresentanze mitologiche, animali, scene della vita militare o della vita privata, lotte di gladiatori, ornamenti di fiorami e fogliami, ecc., vedonsi figurati sopra queste lucerne nella più grande varietà, e non di rado anche con una certa genialità di composizione; così nella nostra illustrazione (fig. 460) vediamo Apollo sopra la lucerna *d*; un guerriero romano coll'ariete sopra

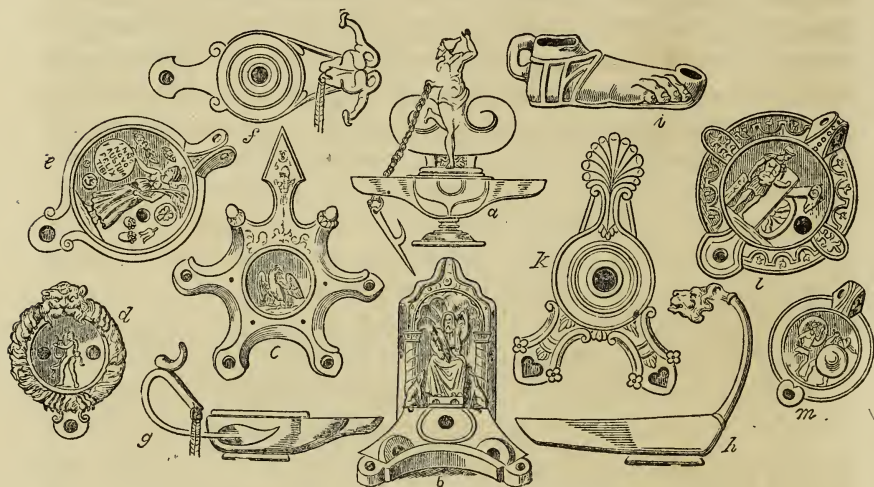



Fig. 460.

quella indicata con *l*; e due guerrieri combattenti sopra *m*. Ma una attenzione particolare merita la lucerna fittile *e*, destinata come strenna (*strenae*) per la festa del nuovo anno, come dice l'iscrizione dello scudo che è tenuto dalla dea della vittoria: ANNO NOVO FAUSTUM FELIX TIBI; ed anche gli oggetti di cui è circondata la dea accennano ai doni che gli amici solevano contracambiarsi in quel giorno di festa. Ovidio ce li enumera ne' suoi *Fasti*:

Quid vult palma sibi, rugosaque carica, dixi,
  Et data sub niveo candida mella cado?
Omen, ait, caussa est, ut res sapor ille sequatur;
  Et peragat coeptum dulcis ut annus iter (1).

---

(1) Trad. di Giambattista Bianchi:

  Perchè ad altrui, diss'io, 'l fico rugoso,
Perchè di palma il dolce frutto dassi,
E il puro mele in bianco favo ascoso?
  L'augurio n'è il motivo: acciocchè passi
Quel dolce in ciascun'opra e con dolcezza
L'anno, qual cominciò, tutto trapassi.

Anche l' antico asse romano coll' impronta di Giano bifronte, che noi vediamo in questa medesima lucerna, rammenta l' antico costume romano di mandare appunto una di queste medaglie dei tempi antichi, quale augurio pel nuovo anno, ai propri conoscenti; un buon costume, ma che era caduto in oblio, come Ovidio lamenta con quelle parole:

> Aera dabant olim; melius nunc omen in auro est;
> Victaque concedit prisca moneta novae (1).

Un'altra lucerna per capo d' anno, portante la identica iscrizione, ha nel suo mezzo l'imagine dell'asino, che alla festa annuale di Vesta, l'8 giugno, era condotto coronato per le strade. Era stato il grido dell'asino che aveva salvata la innocenza della casta Vesta; epperò convenientissimo ornamento della lucerna, portatrice della tranquilla fiamma domestica, era l'animale consacrato a quella dea (2). — Un gran numero delle lucerne ad olio portano sul loro piede iscrizioni o incavate o rilevate. Queste soglion dire i nomi del vasaio, della officina, del possessore, dell' imperatore sotto il quale è sorta la fabbrica, e simili; altre figure invece non sono che marchi di fabbrica.

Dalle forme ora descritte si scostano le lucerne *b* ed *i*; sulla prima sorge un *sacellum* colla imagine del re degli inferi seduto in trono; la seconda ha la forma d'un piede vestito del sandalo. Una eleganza e varietà di forme a bella pezza maggiore mostrano le lampade di bronzo, che in numero considerevole vedonsi esposte in mostra nei nostri musei (fig. 460 *a*, *f*, *g*, *h*, *k*). Anche qui Ercolano e Pompei hanno fornito i più belli esemplari, che in verità, per la disposizione non meno acconcia che piena di buon gusto delle anse e dei dischi, meritano d'esser messi nel numero dei più eleganti arnesi dell'antichità.

Per togliere la moccolaia dal lucignolo (*putres fungi*), oppure per tirare via via in fuori quest'ultimo, si servivano, come noi per le nostre lucerne di cucina, di certe piccole cesoie, di cui trovossi un gran numero di esemplari in Pompei: oppure di un certo strumento in forma di fiocina, che si vede, per es., appeso alla catenella che è tenuta in mano dalla figura della lucerna *a*.

Per illuminare locali piuttosto vasti era necessario, naturalmente,

---

(1) Diè il rame augurio un tempo; adesso approvo
L'oro che augurio assai miglior sortìo;
Vinto il prisco denaro or cede al novo.

(2) Il reale Antiquarium di Berlino possiede parecchie simili lucerne per capo d'anno. Anche di lucerne, i cui dischi appaiono ripieni di medaglie di diversa specie, gettate alla rinfusa le une sulle altre, si trovano colà più esemplari.

di sovrapporre queste lucerne senza piede a de' sostegni; oppure di appenderle, mediante catene, a bracci sporgenti od anche al soffitto. Questi sostegni o piedi di lucerne (*candelabrum*), che per le classi più povere erano di legno oppure di metallo, bensì, ma d'un lavoro semplice, nelle case dei ricchi prendevano, in armonia colle eleganti forme delle lucerne a cui servivano d'appoggio, le forme le più varie e artistiche. Sopra una base, formata per lo più da tre piedi d'animali, si eleva il fusto sottile, alto da tre a cinque piedi, imitante a volte lo stelo d'una pianta e a volte una colònna scanalata, terminante o in un piccolo capitello o in una figura umana, e portante in cima il vassoio (*discus*) sul quale si collocava la lucerna. La fantasia dell'artista ha saputo alle volte dar vita al fusto con figure d'animali d'ogni genere. Così vediamo più volte un martoro o un gatto, che s'arrampicano su pel

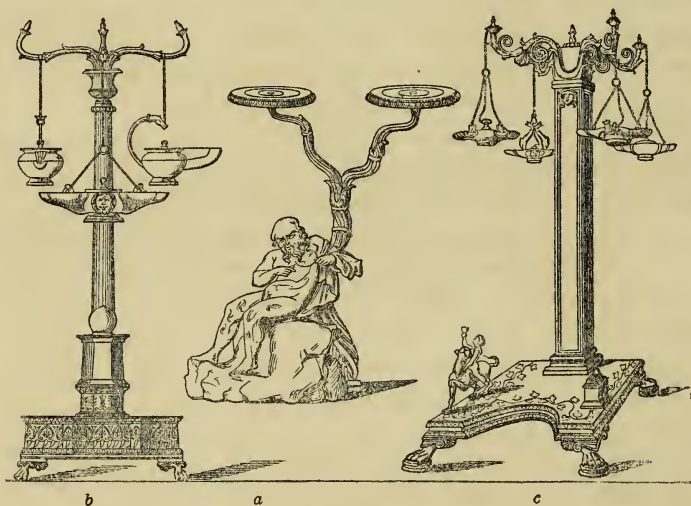



Fig. 461.

fusto, per agguantare lo sciame delle colombe che se ne stanno, senza sospetto, sull' orlo del disco. È un genere di rappresentanza che pare fosse molto amato, perchè si trova ripetuto, con più o meno di variazioni, nei *candelabra* scoperti nelle camere sepolcrali etrusche. Oltre a questi candelabri massicci e come tutti d'un pezzo, ve n'era altri, che, per un peculiare congegno, potevano essere abbassati o alzati, in quanto che il fusto propriamente detto era interiormente cavo, e conteneva un secondo fusto più sottile, che portava il disco, e poteva, secondo il bisogno, essere alzato e fissato, mediante una spranghetta traversale, alla altezza voluta; presso a poco come noi possiamo allungare o accorciare i tubi del gas che pendono dal soffitto. Alle forme di *candelabra* ora

descritte fa seguito quello della nostra illustrazione (fig. 461, *a*), dove i rami di uno stelo d'albero di forma fantastica fanno da sostegno per due dischi di lucerna. Il tronco dell' albero mette radice dietro una rupe, sulla quale sta pacificamente adagiato un sileno; convenientissimo ornamento per un candelabro destinato ad illuminare il lieto convito.

Finora non abbiamo considerato che il *candelabrum* propriamente detto; ora volgiamoci a quei candelabri, che, per distinguerli dai precedenti, sono chiamati lampadari. In questi vediamo un fusto che s'innalza, sopra una base, in forma di colonna o di pilastro, ed è spesso decorato architettonicamente; e dal capitello che incorona il fusto si partono più bracci, sottili e di svelta forma ondeggiante, destinati a sostenere le lucerne, sospesevi mediante catene. Di questi lampadari di bronzo i due esempi riprodotti in figura 461 *b* e *c* sono specialmente notevoli per l'eleganza delle loro forme. Piacevole in particolar modo è il secondo dei due, fig. 461 *c*; qui il sostegno delle lampade sorge da un lato d'una piattaforma riccamente ornata; al lato opposto e anteriore vediamo da una parte l'altare domestico, su cui arde il fuoco; dall'altra la figura di Bacco a cavallo d'una pantera. Ciascuna delle quattro lampade, sospese, mediante catene, a bracci di forma graziosa e svelta, ha un suo particolare ornamento di figure. Anche le lampade dell'altro lampadario (fig. 461 *b*) hanno ciascuna una diversa costruzione.

Fig. 462.

Mentre questi candelabri e lampadari potevano, a motivo della loro relativa leggerezza, esser, secondo il bisogno, collocati sulla tavola, oppure stare ritti sul suolo accanto alla persona adagiata sul letto e di là esser poi levati, v'era un'altra specie di candelabri, che, perchè troppo grandi per esser portatili, dovevano necessariamente avere un posto fisso. Questi erano quei poderosi candelabri di marmo, di cui offrono esempi le fig. 462 e 463. Le forme di questi candelabri son già famigliari al lettore; chè l'arte moderna si compiace sovente di fabbricare candelabri di questa natura ad ornamento di chiese e di palazzi, sia imitando modelli antichi, sia

con propri concetti e composizioni; nè si può negare che abbia prodotto lavori veramente ragguardevoli. Anche nell'antichità questi poderosi candelabri di marmo appartenevano per fermo alla classe di quegli oggetti pomposi, che esclusivamente si trovavano o, come *anathemata*, nei templi degli dei, dove nei giorni solenni splendevano portando il vassoio divampante, oppure nei saloni dei ricchi, ch'essi illuminavano in occasione di feste. Il candelabro della fig. 462 mostra colla sua base simile ad altare e portata da tre sfingi e colle teste di montone, che, quali emblemi dell'altare, fregiano gli angoli della base, che esso un giorno aveva il suo posto nell'interno d'un santuario. Anche Cicerone [*In Verrem*, IV, 64] menziona un simile candelabro ornato di pietre preziose, che i figli di Antioco volevano offrire come dono votivo pel tempio, allora non peranco compiuto, di Giove Capitolino, ma di cui Verre si impadronì, trattenendolo per la sua magnifica galleria privata, prima ancora che fosse giunto al luogo di sua destinazione. L'altro candelabro (fig. 463) che non è meno ricco, anzi forse è un po' sopraccaricato di ornamentazione artistica, e il cui fusto sembra sopportato da Atlanti inginocchiati intorno alla base, avrà invece servito probabilmente come ornamento d'un'abitazione privata.

Fig. 463.

Anche lanterne (*laterna*) furono scoperte negli scavi di Pompei. Erano arnesi a modo di gabbia, di forma cilindrica, protetti da un coperchio e tenuti per una catenella. Materie trasparenti, come corno o tela unta con olio, o vescica, tenevano luogo di vetro, che venne in uso solamente più tardi.

Per conchiudere questo paragrafo vogliamo ancor far cenno delle antiche lampade cristiane, che furono trovate, per la massima parte, nelle catacombe romane, e che, se non per la forma, si distinguono però dalle contemporanee lampade pagane pei loro bassorilievi, dove si trattano soggetti cristiani, come pel segno della croce e pel monogramma, rappresentante il nome del Signore, di cui vanno spesso adorne.

93. Fin qui abbiamo passato in rivista i diversi arnesi e utensili che si allogavano nelle stanze; ora dobbiamo prendere in mano ancora una volta la pianta della casa (fig. 386), e, attraversando via via i locali stessi, esaminare quella fornitura e quella decorazione che fa, per così dire, essenzialmente parte di quelli, e non consiste in arnesi na-

turalmente trasportabili. Entrando dalla strada nell' *ostium*, fissiamo anzitutto i nostri sguardi sulle imposte (*fores*, *bifores*; cf. fig. 389) di legno e spesso incrostate d'avorio o di tartaruga; le quali, nelle case private, s'aprivano in di dentro, mentre le porte dei pubblici edifizi, segnatamente dei templi, s'aprivano, di regola, battendo all'infuori. Le imposte non erano rette, come sono molte volte i nostri usci, da arpioni piantati lungo gli stipiti, ma, a somiglianza delle imposte dei nostri portoni, si movevano su de' perni (*cardines*), che di sopra erano infitti nell'architrave (*limen superum*) e inferiormente nella soglia (*limen inferum*). Nelle soglie delle case di Pompei si vedono ancora oggi di frequente questi rallini, o cavità su cui giravano i bilichi delle imposte. Gli stipiti (*postes*), nelle case migliori almeno, erano, al par della soglia, di marmo, o quando meno, di legno accuratamente lavorato al par delle imposte. A uso di picchiare per farsi aprire non servivano già campanelli, come usa oggidì in molti luoghi, ma anelli e martelli, che pendevano da in mezzo alle bande delle imposte, e che non pure si riconoscono chiaramente nelle rappresentanze dei monumenti artistici, ma sono anche stati trovati, ancor ben conservati, in più luoghi, come furono del pari trovate talune maniglie delle porte. Lo *janitor*, o portinaio, al cui ufficio in qualunque casa civile era destinato uno schiavo apposito, e la cui cameretta (*cella ostiarii*) trovavasi in immediata vicinanza della porta di casa, apriva a coloro che picchiavano, tirando indietro i catenacci (*pessuli*) oppure le stanghe o traverse (*sera*), che tenevan chiusa la porta da aprirsi al di dentro; onde l'espressione *reserare* per togliere i catenacci, aprire. Dobbiamo lasciare indecisa la questione, se davvero quel congegno adottato per serrame di porta, che chiamavan *repagula*, consistesse di due catenacci, siffattamente disposti, che l'uno scorresse da destra a sinistra, l'altro da sinistra a destra, e che potessero essere congiunti mediante una spranghetta traversale (cf. Becker, *Gallus*, 2ª ed., p. 231 segg.). Porte che s'aprissero in di fuori, specialmente quelle di guardarobe e armadi, non si chiudevano con catenacci, ma mediante toppe e chiavi. Di così fatte chiavi (fig. 464) si trovò infatti un gran numero negli scavi; e qualunque museo di qualche importanza ne può certo mostrare tra le sue anticaglie un ricco assortimento. Abbiamo esemplari benissimo conservati o di ferro o di bronzo, e di tutte le grandezze, dalla piccola chiavetta-anello (fig. 464 *a*) — sia che fosse una chiavetta sola fissata all'anello del dito, sia che fossero parecchie chiavettine in forma di piccoli grimaldelli riuniti con un cerchietto in un mazzetto di chiavi (fig. 464 *c*), e destinate così la prima come le seconde ad aprire forzierini e custodie da gioie — fino a quelle grandi chiavi, simili nella loro struttura a certe

nostre vecchie chiavi femmine, e spesso munite di certi particolari denti e ingegni (fig. 464 *b*), dai quali si può inferire, che il corrispondente meccanismo delle toppe dovesse essere molto complicato. Anche toppe, per verità quasi tutte assai distrutte, taluna però, come quella trovata a Neuwied, ancora in buono stato, nonchè chiavistelli e scudetti di diverse forme sono superstiti, e c'ispirano ad ogni modo un certo rispetto per l'antica arte del magnano; sebbene sia lecito di credere che i serrami più complicati degli antichi non dovessero offrire una sicurezza maggiore contro l'audacia dei ladri, di quella che possono procurare le celebri artificiose serrature dei nostri giorni.

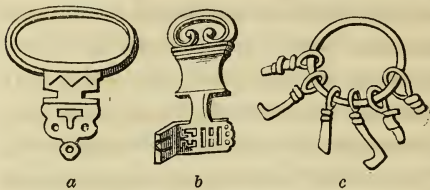



Fig. 464.

All'infuori di questa porta di strada, non pare che le altre porte, per le quali s'entrava nelle interne camere, fossero chiuse con imposte. Un' imposta fissa avrebbe troppo impedito che l'aria entrasse nelle camere, già per sè il più delle volte assai piccole, da letto e d'abitazione. Cortine e portiere (*vela*) tenevan certamente luogo di porte nel maggior numero dei casi; e in Pompei si sono ancora trovate le bacchette e le campanelline a cui queste cortine erano appese.

Entriamo ora nell'interno della casa, senza lasciarci intimorire dal bastone (*virga*) o dal pugno minaccioso, che il portinaio (*ostiarius*) soleva senza dubbio opporre qualche volta ai visitatori importuni e meno graditi al padrone. Ecco il SALVE scolpito nella soglia, che ci dà il benvenuto. Noi mettiamo piede nell'*atrium*, il vero punto centrale della casa e della famiglia, secondo lo voleva il buon tempo antico. Là stava un giorno il domestico focolare coi Lari e coi Penati, i rappresentanti della domestica intimità; là il venerando letto matrimoniale, il *lectus genialis*; là imperava un giorno la onesta e severa madre di famiglia, circondata dalla corona dei fanciulli e dalle ancelle, e assidua al telaio, dove coll'agile mano faceva scorrere la spola tra i fili dell'ordito. Ma questo bel quadro della tranquilla vita casalinga era sparito in un periodo posteriore; i legami di famiglia s'erano rilassati, e con essi anche la severa costumatezza antica; e la decadenza dei costumi si rifletteva anche nel mutato carattere dell'*atrium*. Ben rimane ancora in questo locale il focolare, che si specchia nelle onde d'un bacino d'acqua, mosse da una fontana; ma la fiamma nutrita di preziose qualità di legna più non illumina i venerandi dèi domestici; è solamente per la tradizione dei buoni tempi antichi, che ancor si tollera l'altare in questo spazio. Però avvi qui un altro ornamento, che ci am-

monisce o ci ricorda i tempi d'una vita di famiglia severa e venerabile. Son queste le imagini degli avi (*imagines maiorum*), che ci guardano dagli aperti tabernacoli (*armaria*), affissi tutt'intorno lungo le pareti. Un senso profondo andava per verità associato a questo antico costume di affiggere e porre in mostra le imagini degli avi precisamente in questo spazio, e di far del centro della casa anche la sala degli antenati; dalla continua contemplazione dei tratti di questi avi, che avevano un giorno portato ciascuno la loro pietra all' edifizio della potenza e della grandezza della patria, i giovani discendenti delle illustri famiglie dovevano sentirsi incitati all'emulazione. Negli *atria* delle antiche nobili famiglie questi ritratti erano maschere di cera (*cerae*), espresse sul volto stesso del defunto. Le iscrizioni affisse sotto ai ritratti (*titulus*, *elogium*) annunziavano il nome, la dignità e i fatti del morto. « Dati genealogici [*stemmata*] » come riferisce Plinio (*Natur. hist.*, XXXV, 2), « si prolungavano in linee lungo le pinte imagini. Gli archivi di famiglia si empivano di scritti e ricordi di cose fatte in magistrato. Al di fuori e intorno alle soglie erano le imagini de' gran domatori di popoli, con appiccatevi le spoglie dei nemici, cui non poteva spiccare neppure chi comperava la casa; e così le case istesse trionfavano ancora quando avevano mutati i padroni. » Vero è che questo antico costume scomparve, quando dei *parvenus* entrarono ad abitare le case di antiche gloriose famiglie, oppure facevano costruire col loro oro degli *atria*, dove imagini di antenati posticci e improvvisati, in marmo o in bronzo, dall'alto dei loro tabernacoli abbassavano gli sguardi sul vano padrone. Chè già fin d'allora non era penuria di affamati eruditi, che contro una buona mercede, creavano alberi genealogici, i cui principî risalissero per lo meno fino ai tempi di Enea. In generale, e all'infuori anche di queste *imagines maiorum* vere o inventate, par che la smania di circondarsi di statue-ritratti fosse abbastanza universalmente diffusa, dappoichè Plinio, con quella sua maniera sarcastica, che sempre assume quando si tratta di mettere a confronto i costumi de' suoi tempi con quelli d'un tempo antico, racconta che era costume non solamente di collocare nelle biblioteche statue d'oro, d'argento e di bronzo, di quegli uomini i cui spiriti immortali ci parlano, in certo modo, in quei templi del sapere; ma ancora di inventar cose che non esistevano; e che il desiderio creava lineamenti di volti che nessuno aveva tramandato ai posteri, come sarebbe, per citare un esempio, del volto di Omero.

Continuiamo il nostro pellegrinaggio attraverso i locali della casa. Ciò che ora ferma in primo luogo la nostra attenzione è la decorazione delle pareti. E qui, nel considerare i dipinti delle pareti, quali la maggior parte delle case di Pompei e di Ercolano offrono ai nostri sguardi,

nasce in noi spontaneo e irresistibile il confronto tra ciò che era una volta e ciò che è adesso. Che cosa è mai la monotona imbiancatura dei muri delle nostre camere, dove la troppo umile uniformità è tutt'al più interrotta da qualche lista di diversa tinta a mo' di cornice, o da qualche fregio fatto dalla mano dell'imbianchino al soffitto; che cosa sono quegli arabeschi, ripetuti fino alla sazietà e alla stanchezza sulle nostre tapezzerie, in confronto della decorazione murale, così variata, così gradevole all'occhio, dell'interno degli edifizi romani. È ben vero che noi, per arrivare a formarci un concetto della decorazione delle stanze romane, null'altro possediamo fuorchè i saggi, sieno pure straordinariamente ricchi e copiosi, ma pur sempre di sole due città provinciali; mentre le pitture murali delle terme, dei palazzi e delle ville di Roma stessa o d'altri punti dell'impero sono per sempre sparite, ad eccezione di pochi frammenti; ciò non ostante gli esempi superstiti di Pompei e di Ercolano, sebbene non forniscano dati sufficienti per poter concludere intorno alle produzioni della pittura greca nel tempo del suo fiorire, bastano però pienamente per fornirci una nozione intorno alla pittura delle camere. Noi non sappiamo quanto potesse essere diffuso tra i Greci il costume di ornare in questa guisa le loro case private; dappoichè la casa privata greca è sparita senza lasciar traccia di sè, e le testimonianze scritte fanno cenno quasi tutte esclusivamente di quei grandi dipinti murali che ornavano gli edifizi pubblici (1). Era però troppo conforme a quel sereno concetto della vita, che caratterizza il Greco, il dare forma e aspetto artistico e gradevole a tutto ciò che più davvicino lo circondava, perchè si debba temere d'andare errati nell'ammettere, che anche i Greci abbiano coltivato questo ramo della pittura, intesa alla decorazione delle abitazioni private, ed anzi che essi anche in questo sieno stati i maestri dei Romani. Col penetrare dell'eleganza greca ed orientale nell'*atrium frugi nec tamen sordidum* dell'antica casa romana, anche la pittura delle pareti diventò uso generale; anzi forse ancor più generalmente diffuso che non fosse mai stato appo i Greci. Dall'esame delle pareti dipinte superstiti e dal confronto delle medesime colle notizie, per fermo assai scarse, che noi possediamo intorno all'esercizio di un'arte nazionale romana nei tempi della repubblica, questo almeno crediamo di poter inferire, che le migliori fra quelle pitture, dove non

---

(1) Non è forse fuor di luogo il citar qui la opinione di Socrate intorno alla decorazione delle pareti (*Xen. Mem.* III, 8, 10): γραφαὶ δὲ καὶ ποικιλίαι [delle case private, s'intende] πλείονας εὐφροσύνας ἀποστεροῦσιν ἢ παρέχουσι. V. del resto intorno a questo punto il passo del *Charicles* di Becker, tradotto nella ediz. dei Memorabili di Socrate del Ferrai. Vol. II, p. 120.

N. d. T.

meno spira la concezione greca di quel che si appalesi una tecnica greca, sono state eseguite da autori greci — forse, del resto, stabiliti e residenti nel luogo, dove quelle pitture sono state scoperte. È indubitato, che in tutte le città esistevano maestranze di pittori di camere, alla cui testa sarà forse stato un maestro greco; il maestro, ricevendo commissioni, dava il disegno e forse eseguiva pur anche di propria mano i quadri migliori, affidando quella parte dell'esecuzione, ch'era puramente meccanica e di mestiere, ai membri della maestranza; i quali potevano fors'anche qualche volta, quando si trattasse di committenti o meno colti o meno agiati e di più modeste pretese, lavorare indipendentemente dal maestro, ed eseguire lavori originali: da costoro anzi è probabile che provengano quei dipinti che, così nella composizione come nella esecuzione, portano l'impronta di lavori di scolari, e dei quali Pompei offre esempi parecchi. Tuttavia anche in questi traspira non di rado una certa genialità, che noi dobbiamo ascrivere all'influsso di maestri greci. Il quale influsso appare tanto più efficace e manifesto in quelle composizioni fantastiche, spesse volte mescolate con elementi stranieri, contro le quali, come prodotti mostruosi del gusto, o, per meglio dire, della mancanza di gusto de' suoi tempi, insorge con tanto ardore Vitruvio, là dove esclama (*Arch.*, VII, 5): « Ora si dipingono sui rivestimenti delle pareti piuttosto cose mostruose, che vere imagini di cose reali. In luogo di colonne si mettono delle canne; in luogo di frontispizi degli ametti [*harpaginetuli*] striati (vale a dire, frontispizi, le cui linee sono molto curve e ripiegate a modo di uncini e interiormente riempite di striature, che rassomigliano alla scanalatura delle colonne) con foglie increspate e cartocci; similmente candelabri, che sostengono tempietti, sopra i cui frontispizi si elevano parecchi sottili steli, che sorgono da radici e da cartocci, e sovra i quali siedono alla lor volta, contro ogni ragionevolezza, piccole figure; di nuovo sopra gli steli dei fiori, di mezzo ai quali spuntano mezze figure con teste ora umane, ora belluine; cose tutte quante, quali non se ne dà, e non se ne può dare, e non se n'è mai date..... Eppure » continua Vitruvio, dopo aver mostrato questa impossibilità « la gente, pur vedendo queste cose false, nonchè biasimarle, se ne diletta anzi; e a nessuno viene in mente neppur di riflettere, se cose cotali possano essere o no. Le menti, corrotte dal gusto guastato, non sono più in grado di giudicare ciò che vogliono le leggi della convenienza ». Quanto a noi, pur rendendo giustizia ai giusti lagni di Vitruvio intorno alle aberrazioni del gusto del suo tempo (aberrazioni delle quali egli aveva giornalmente sotto gli occhi, in Roma, i saggi i più esquisiti e strani nelle case di ricchi *parvenus*), dobbiamo però confessare, che anche in queste fantastiche decorazioni, perfino in

quelle bizzarre composizioni architettoniche, che fanno a pugni colle regole dell'arte, pure, quando la giusta armonia è mantenuta, l'effetto complessivo è sempre oltremodo aggradevole; certa cosa ella è ad ogni modo, che queste pitture, nell'audacia stessa e nella sicurezza del disegno, tradiscono sempre una scuola valorosa. Egli è precisamente a questa varietà e genialità del disegno, nonchè all'armonica combinazione dei colori, che si deve, di certo, ascrivere il fatto che ai nostri giorni i dettagli dell'antica decorazione delle pareti tornano a rivivere e tendono a distruggere finalmente quell' influenza dello stile *rococò*, che cotanto guasta il buon gusto.

Fino a qual segno le pitture murali superstiti sieno da giudicarsi semplici copie, oppure composizioni originali, noi non possiamo decidere. In alcune poche, per es. nei dipinti monocromatici ercolanensi, l'artista Alessandro da Atene ha apposto il suo nome; ma in tutte le altre manca questo punto d'appoggio. Considerando tuttavia che tra le numerose pitture murali di due città così vicine, come Ercolano e Pompei, non si sono trovate finora due composizioni che perfettamente si corrispondano, benchè un medesimo soggetto, tratto dalla mitologia o dalla leggenda eroica, si trovi talvolta ripetutamente trattato, si è condotti a conchiudere, che in alcuni singoli casi queste pitture possono bensì essere copie di capolavori noti e popolari; ma che il più delle volte però i pittori di camere non toglievano a prestito da quegli originali esistenti che motivi isolati, utilizzandoli per le loro composizioni, e nel resto lavoravano da creatori indipendenti. Il frequente ripetersi di certi motivi, e per l'appunto nelle migliori composizioni, pare alla sua volta un indizio, che anche fra i pittori di camere s'erano formate diverse scuole, le quali, mettendo capo a valenti artisti, si distinguevano ciascuna per una particolar maniera di trattare il colorito e il disegno, nonchè per la ripetizione di singole figure, quasi stereotipate.

Tutti i generi della pittura di camere noverati da Vitruvio, e cioè: copie di modanature architettoniche, vedute architettoniche o campestri congiunte con scene idilliche o tratte dalla vita giornaliera; scene tragiche e *satiriche*, e infine rappresentazioni tratte dal ciclo degli dei e degli eroi, tutti questi generi noi troviamo rappresentati per più d'un esempio nelle pitture murali di Pompei e d'Ercolano. Lasciando da parte l'imitazione di membri e materiali architettonici (fra questi ultimi sono frequentemente imitati i marmi varieggiati), come quella che costituisce l'infimo grado della pittura decorativa, noi incontriamo, in primo luogo, assai di sovente le vedute architettoniche, che sono specialmente adottate per formar cornice intorno a una superficie di considerevole

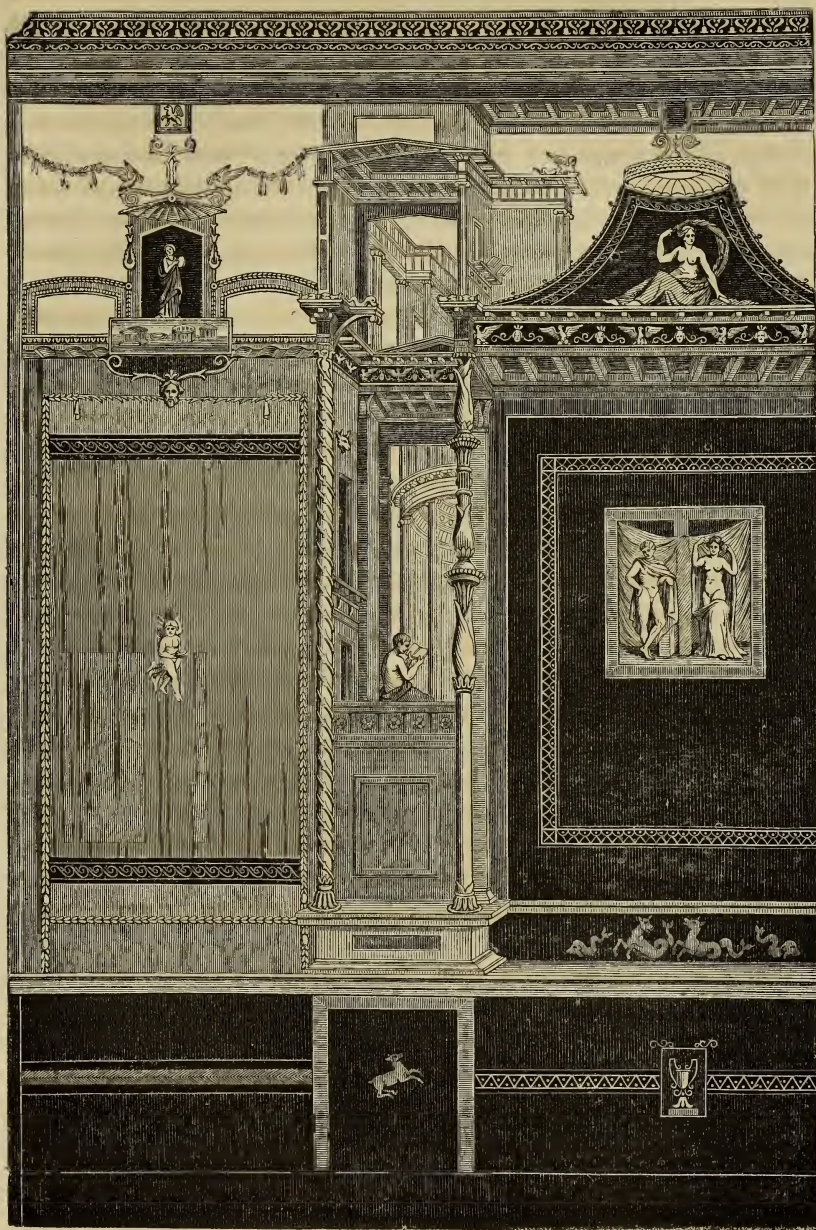



Fig. 465.

grandezza, nel cui mezzo campeggiano disegni e figure d'altro genere. Siffatte cornici tradiscono sovente, nella loro composizione bene spesso fantastica, la mano dell'artista (fig. 465); sopra esili colonne si elevano certi edifici aerei, di composizione a volte assai bizzarra, disegnati a fini contorni bianchi o gialli sopra fondo scuro, ornati di scale spirali, di finestre, porte e balconi, di tetti curvilinei e quasi alla chinese, e d'ogni sorta di volute e arabeschi, di statuette, serti, festoni e figurine tolte dal regno animale. La pittura di paesaggio ci è rappresentata (per lo più agli zoccoli ed ai fregi) da vedute prospettiche del lontano mare animato da navigli, di porti, ponti, ville e loggiati (cfr. figg. 375. 394); da scene di selve e dirupi, animate sul davanti con opportuni gruppetti e figure. Il pittore Ludio, secondo attesta Plinio, avrebbe pel primo introdotto, sotto l'impero di Augusto, questo genere di pittura decorativa. Al genere idillico appartengono pitture rappresentanti soggetti che concernono il regno culinario, come sarebbe a dire selvaggina sventrata, pesci e animali marini, frutta, focacce (cfr. fig. 479). Alla così detta pittura di genere appartengono numerose scene della vita comune, come, ad esempio, quadri rappresentanti l'interno di laboratorî, dove sono dei genî che lavorano come legnaiuoli o calzolai; un lavatoio (*fullonica*, fig. 472, 473) coi suoi folloni o lavoranti; vignaiuoli accanto ai loro carri carichi del prodotto delle viti (fig. 459); lieti banchetti; quelle vendite di amorini, che furon più volte pubblicate, e altre scene simili. Questo stesso genere di pittura ci offre pure molte scene di teatro, sieno sulla scena stessa, sieno dietro le quinte: ballerine e figure sospese e aleggianti — quest'ultime in singolar modo da annoverare tra le migliori opere dell'antica pittura decorativa; e appartengono infine a questa classe quel grazioso dipinto, già descritto a p. 215, d'una giovane donna che tiene nelle mani la tavoletta da scrivere e lo stilo, nonchè quella figura di pittrice, piena di freschezza e di vita, che qui riproduciamo nella fig. 466. Noi vediamo la gentile artista collo sguardo

Fig. 466.

fisso sull'*erma* d'un Bacco barbuto, ch'ella sta copiando, mentre intinge colla destra il pennello nella cassetta dei colori, che le sta lì accanto sopra un tronco di colonna rovesciato, e nella sinistra tiene la paletta. Un fanciullo, inginocchiato ai piedi della pittrice accanto al zoccolo dell'*erma*, sostiene l'intelaiatura, entro cui è tesa la tela sulla quale scorgesi l'imagine del dio, già quasi compiuta. Per dare un valore ancor più alto a questa pittura, noi vogliamo in certo modo battezzarla e dare alla pittrice il nome di Iaia di Cizico, della quale Plinio racconta che dipingeva a Roma nel tempo della gioventù di Marco Varrone, e che lavorava squisitamente anche col bulino sull'avorio, eseguendo ritratti femminili, e che a Napoli dipinse sopra una gran tela una vecchia donna, e fece anche il proprio ritratto dallo specchio. — Di scene tolte dalla mitologia e dalla leggenda eroica offrono bellissimi saggi tutte le case più notevoli di Pompei, come per es. la *Casa delle pareti nere*, la *Casa delle baccanti*, la *Casa degli scienziati*, la *Casa delle sonatrici*, quest'ultima con figure di grandezza naturale; poi la *Casa di Adone*, la *Casa di Meleagro* e quella *del poeta tragico*. Formando talvolta grandi composizioni, talora invece non consistendo che di figure isolate, questi dipinti occupano il campo centrale delle pareti, sia cinti da un contorno quadrangolare, sia in forma di medaglioni. Tra le figure isolate di divinità olimpiche incontriamo sovente Giove seduto in trono e Cerere. Tra i gruppi occorrono scene del ciclo di Bacco, come p. es. la rappresentazione, più volte ripetuta, di Bacco che trova Arianna abbandonata; vediamo pure Adone che perde il sangue e la vita nelle braccia di Venere; oppure Marte e Venere, Luna ed Endimione, e tali altre scene d'amore e avventure galanti degli dei; chè in generale domina in queste pitture una tendenza alla sensualità, che in alcune è mitigata dall'arte, in altre invece si manifesta in forma grossolana e volgare: dimodochè in esse si para davanti ai nostri occhi la immoralità dei costumi di quei tempi, nei quali si amava di adornare con siffatte lascive pitture le camere da letto e i triclinî. La stessa tendenza all'erotico e al sentimentale si appalesa in molte di quelle pitture, che hanno per soggetto scene della leggenda eroica. Altre al contrario, e tra queste precisamente le migliori per composizione ed esecuzione, sono ideate in maniera nobile e puramente artistica, senza alcuna mescolanza di elementi impuri. Tra queste è per es. la graziosa figura di Leda che tiene in mano il nido entro cui riposano Elena e i Dioscuri; e similmente il sacrificio di Ifigenia, il centauro Chirone che insegna al giovane Achille l'arte del suonar la lira, lo stesso Achille scoperto tra le figlie di Licomede, Briseide strappata dalla tenda di Achille e condotta in quella di Agamennone, ecc. Dal fondo nero, o rosso cupo, o giallo cupo,

o azzurro, risaltano queste figure coi loro contorni spiccati, e pare quasi, segnatamente le figure ondeggianti e sospese sopra fondo nero o azzurro, che escano rilevate, e, per dir così, plasticamente dalla superficie. In questo contrasto tra il color cupo del fondo e i colori delicati delle figure, e nel giusto calcolo degli effetti della luce, sta la ragione di quel magico effetto che primamente ci colpisce nella contemplazione di queste pitture. Ma una gradevolissima impressione sull'occhio producono anche le rappresentazioni stesse, la grazia e la viva verità onde sono animate le migliori di queste composizioni, la squisita, inarrivabile delicatezza con cui le fine e trasparenti vestimenta aderiscono alle forme del corpo, la trattazione dei toni del colorito; dimodochè volentieri passiamo sopra a quei difetti e a quei nèi che qua e là s'incontrano nel disegno. — Sul principio si segavan fuori, per meglio conservarli, i disegni principali, e si trasportavano nel reale Museo di Napoli, dove essi, benchè taluni si sieno guastati per imperdonabile trascuranza nel maneggiarli, adesso almeno hanno trovato una collocazione acconcia e favorevole. Molti altri però, rimasti sul luogo, sono svaniti, per ingiuria della luce e del cattivo tempo, fino a non essere più riconoscibili; oppure sono anche interamente distrutti. Solamente quelli che in tempo furono opportunamente messi al riparo, sotto tettoie, vanno per lo meno più lentamente incontro alla loro rovina. Noi dobbiamo pertanto essere riconoscenti a quei due tedeschi, Zahn e Ternite, i quali in un tempo, in cui i disegni principali non avevano ancora molto sofferto, ne copiarono e pubblicarono un certo numero (1), colla maggior possibile esattezza nel disegno e nei toni del colorito; dovechè le copie di pitture murali pompeiane che ci offre il « *Museo Borbonico* » (2), sebbene di gran lunga più numerose, non sono però colorate, e lasciano spesso qualche cosa a desiderare, sia per una certa trascuratezza nel disegno, sia per una inopportuna e falsa tendenza ad idealizzare talune cose. Da ultimo vorremmo far avvertire ancora una circostanza, che non deve esser dimenticata da chi voglia rettamente giudicare degli effetti dei colori negli antichi dipinti murali; ed è questa: che mentre noi oggi non contempliamo queste pitture se non illuminate dalla piena e gagliarda luce del giorno, nella realità, ossia nel pensiero degli autori, l'effetto loro era calcolato in relazione colla luce laterale e colla mezza luce piovente dall'alto, onde *atria* e peristilî solevano essere illuminati; e per le camere minori, anzi, soltanto in relazione coi

(1) W. Zahn, *Die schönsten Ornamente und merkwürdigsten Gemälde aus Pompeji, Herculanum und Stabiae.* Serie 1-3. Berlino 1827-59. — Ternite, *Wandgemälde aus Pompeji und Herculanum.* 11 puntate. Berlino, 1839, segg.
(2) *Real Museo Borbonico.* Vol I-XVI. Napoli, 1824-57.

rotti raggi, che dagli *atria* e dai peristili vi penetravano. Anche le più accurate copie colorate non possono; per conseguenza, riprodurre che una imagine approssimativa degli effetti di luce prodotti da quella mezza illuminazione.

Per chiusa delle nostre considerazioni intorno alla pittura decorativa, aggiungiamo alcune parole intorno alla tecnica seguita dai pittori. Per ciò che concerne la storia della pittura in generale, abbiamo alcune notizie importanti dagli antichi autori. Rileviamo da queste, come, partendo dai primi tentativi, che in Corinto e in Sicione si eran fatti col disegno di figure a semplici contorni lineari (*linearis pictura*), avvenisse un graduato progresso verso sistemi più complicati ed artistici; si passò dapprima alla pittura monocroma, che consisteva nel riempire d'una tinta unica e uniforme quei semplici contorni di figure; poi, per quella stessa via di svolgimento, che vedemmo seguita dalla pittura dei vasi (§ 37), si cominciò a concepire e trattare, per dir così, prospetticamente le figure, e ad inspirare in esse la vita, col tracciarvi dentro certe linee più scure, onde eran fatte distinguere e rilevare le diverse parti del corpo e i panneggiamenti delle pieghe; e finalmente al tempo di Polignoto, mediante l'applicazione di quattro colori, ossia della terra bianca di Melo, della terra rossa di Sinope, dell'ocra gialla dell'Attica e del color nero, la pittura monocroma sparì interamente. Coll' uso di quei quattro colori, e colla molteplice mescolanza e combinazione dei medesimi erano date le condizioni fondamentali per la produzione dei diversi toni di luce e di ombra; un progresso che è attribuito ad Apollodoro di Atene, a Zeusi e a Parrasio, il fondatore della scuola ionica. Il più alto grado dell' arte fu raggiunto però dalla scuola sicionica, che, fondata da Eupompo, toccò il punto del suo maggior splendore colle opere di Apelle. Sventuratamente noi non possediamo alcun saggio di queste numerose creazioni degli artisti greci. I quadri dei più celebri maestri greci in parte andaron perduti nei saccheggi delle greche città; in parte furono trasportati a Roma e là posti in commercio. Anzi perfino dei dipinti murali, per es. taluni di edifizi di Sparta, furono fin d'allora segati fuori e, chiusi in cornice, trasportati dai vincitori in Italia. Ora, giunte in Italia, queste pitture, facilmente distruttibili, andarono irreparabilmente perdute per noi nelle invasioni che devastarono la penisola. Soltanto le necropoli dell'Etruria, le case di Pompei e di Ercolano, singole parti delle terme imperiali a Roma, e infine alcuni pochi resti di pittura decorativa trovati in altri luoghi, stanno ad attestare l'alta perfezione nella antica tecnica della pittura; la quale, anche dopo la caduta della Grecia e dell'arte propriamente greca, si era trapiantata in Italia, e vi si era propagata per la venuta di giovani scolari, che s'erano

sparsi per tutta la penisola. Risulta da ricerche accurate, in questi ultimi tempi intraprese, ma non ancora condotte a un termine definitivo, che per quei dipinti murali erano adoperati quasi esclusivamente colori appartenenti al regno minerale; di materie animali non era usato che l'umore della porpora, mescolato con creta, e il nero fabbricato con avorio o con ossa; di materie vegetali non veniva in applicazione che il nero di fumo. Tra le materie coloranti pure si adoperava pel bianco la creta, pel giallo l'ocra, la quale ultima era mescolata con altre materie per produrre diverse gradazioni di colore, come, per es., colla creta per ottenere il giallo chiaro, col minio pel color ranciato; si adoperavano del pari l'ossido di rame per l'azzurro, la sinopia e il minio pel rosso, l'ocra cotta pel bruno. Il color verde non si aveva invece che mediante mescolanze. Intorno alla manipolazione che si praticava prima di applicare i colori, siamo informati da Vitruvio (VII, 3, 5): si rivestiva anzitutto il muro con uno strato di calcina, poi lo si intonacava con una o più coperture fine e liscie di calcina, sovra le quali si davano quindi due o tre mani ancora di calcina mista con polvere finissima di marmo o di gesso; ma con questa avvertenza che l'uno strato fosse sovrapposto prima che il sottostante fosse interamente asciugato; con che l'intera massa diventava più compatta e acquistava una consistenza marmorea. Finalmente si rassodavano e lisciavano gli strati superiori col battitoio o lisciatoio (*baculus*) di legno, di cui si riconoscono ancora le impronte, secondo afferma Mazois, sopra parecchie pareti in Pompei. Per dipingere il muro erano usati nell'antichità due sistemi: la pittura *a fresco* e la pittura *a tempera*. Nella pittura a fresco i colori inumiditi con acqua erano sovrapposti sull'intonaco tuttor molle; con ciò avveniva una completa fusione chimica della calce coi colori, dimodochè indurendosi poi il muro come pietra, il dipinto non si distruggeva più; per la pittura a tempera, invece, si aggiungeva della colla, come sostanza tenace, ai colori, e questi eran quindi stesi sulla superficie asciutta del muro. Sì l'uno che l'altro sistema di pittura sono stati applicati a Pompei, come ha provato irrefutabilmente Overbeck (*Pompeij*, 2ª Ed., II, p. 182 e segg.). Dipinto a fresco è anzitutto il fondo in tutte le pareti sulle quali erano poi sovrapposte a tempera le figure o disegni propriamente detti; pure costantemente, o quasi, dipinta a fresco è l'ornamentazione architettonica, segnatamente le imitazioni di pietre variopinte; e in taluni casi anche le figure o rappresentazioni di maggior grandezza, campeggianti nel mezzo della superficie murale. La maggior parte delle figure principali, però, sono dipinte a tempera sul fondo a fresco, oppure, quando cioè nel dipingere il fondo si lasciava vuoto lo spazio per le figure, anche immediatamente sul muro.

In quest'ultimo caso le figure si possono staccare in sottili lastrette dal muro, mentre i colori a fresco non si possono levare senza distruggere insieme il sottoposto intonaco di calcina. — La pittura encaustica (un sistema col quale erano sovrapposti alla superficie i colori incorporati con cera o con gomma, e quindi adustativi con ferro rovente) non fu al certo usata che per quadri, ossia per la pittura sopra tavole o sopra tele accomodate in telaio; non già per dipinti murali. Si trovarono, insieme con altri, siffatti colori preparati colla gomma nella bottega d'un mercante di colori, nella *Casa dell'Arciduca* a Pompei. Per conservar le pitture, segnatamente quelle che, sotto le aperte logge, erano esposte agli effetti dell'aria, le si solevano rivestire d'una vernice di gomma o di cera, che allora, quindi, teneva luogo della vernice d'olio usata dai nostri pittori.

94. Dai dipinti murali il nostro sguardo si abbassa ora al liscio pavimento che ci sta sotto i piedi. Colla ricca decorazione artistica delle pareti e dei soffitti, colla eleganza di cui facevan mostra anche i più piccoli utensili, come avrebbe potuto non armonizzare il pavimento e non offrire esso pure agli sguardi un saggio d'artistica eleganza? Nel periodo più antico il pavimento era fatto di cemento battuto e spianato colla mazzeranga, e rassodato mediante frantumi ossieno cocci incastrativi (*pavimentum testaceum*). Ma un pavimento siffatto non corrispondeva più alle esigenze del lusso posteriore; si cominciò quindi a comporre il suolo con grandi lastre unicolori, più tardi con lastre di marmo bianco e a varii colori, tagliate in forma triangolare o tetragona o esagona, e combinate in modo da formar figure geometriche (*pavimentum sectile*); poi venne il pavimento scaccato (*pavimentum tessellatum*), ossia formato di tavolette tagliate in forma quadrata e allogate in linee parallele a modo di scacchiera. Già prima della guerra cimbrica questa specie di pavimento era assai comune in Italia, e universalmente favorita; ma il primo pavimento di questa forma, e probabilmente di gran dimensione, fu fatto, secondo Plinio (*Nat. hist.*, XXXVI, 25, 61), dopo il principio della terza guerra punica, nel tempio di Giove Capitolino. Da questa maniera di rivestimento del suolo, la quale del resto continuò ad essere in voga fino ad una età molto seriore, si sviluppò anche presso ai Romani il mosaico propriamente detto, una maniera di lavoro usata in Oriente fino da tempi molto antichi, e consistente in ciò, che, in luogo delle tavole piuttosto grandi di pietra, si incastravano nel durissimo cemento pezzettini di marmo di diversi colori, frammischiati con altre pietre più preziose, come sarebbero agata ed onice, e con frantumi di vetro; i colori dei pezzi essendo scelti di

tal maniera, e siffatta la loro disposizione, da rappresentare figure geometriche od altri disegni diversi. Ma come nella pittura murale il campo del muro, chiuso dentro una cornice di linee e di ornati, soleva essere fregiato nel suo mezzo di figure e disegni, un egual sistema fu adottato pei pavimenti. I campi racchiusi entro le liste combinate in forme geometriche erano riempiti di figure formate dalle pietruzze, cosicchè quelle scure liste facevan come da cornice ai quadri. Così fatti disegni talora rappresentavano maggiori figure e scene, che occupavano l'intero pavimento, talora non formavano che piccoli medaglioni. Ora questo genere di lavori, i quali già per la accurata esecuzione, e molto più poi per rispetto alla composizione, vanno spesso riguardati come un qualche cosa di più che semplici prodotti d'un'arte meccanica, erano quelli a cui si applicava in ispecial modo il nome di mosaico (*pavimentum musivum*). La manipolazione nel fabbricare mosaici era come segue: si batteva anzitutto fortemente il suolo, oppure lo si ricopriva di un impiantito di lastre di pietra; sopra il pavimento così preparato si stendeva una specie di smalto, che aveva la proprietà di non disseccarsi e rassodarsi se non lentamente; in questo forte cemento, infine, si conficcavano le accennate pietruzze a quattro spigoli, secondo il proposto disegno. Quando il cemento era asciutto, se ne levigava la superficie; e per tal modo il pavimento formava una massa compatta e impenetrabile alla polvere e alla umidità.

Come la decorazione pittorica delle pareti era considerata un ornamento indispensabile dell'abitazione, così anche un pavimento artisticamente lavorato era un complemento indispensabile di una camera signorile. Mentre però i muri col loro ornamento pittorico caddero in rovina nel corso del tempo, il pavimento, al contrario, già per se stesso assai più consistente e durevole, fu anche maggiormente protetto dalle macerie che vi si accumularon sopra; e quindi avviene, che negli scavi di templi, di bagni, di case romane, si trovino così di frequente, sotto le macerie, dei pavimenti a mosaico relativamente ancora ben conservati. Noi possediamo pertanto saggi di romani lavori a mosaico delle più svariate qualità, dagli esempi più grossolani ai più perfetti; dipendendo naturalmente queste varietà dalla maggiore o minore ricchezza e dal diverso gusto dell'antico proprietario, nonchè dalla diversa abilità degli artefici. Non possediamo, all'incontro, alcun esempio di mosaico greco, nella Grecia propriamente detta, ad eccezione forse del pavimento onde era ornato il pronao e il peristilio del tempio di Giove ad Olimpia (cf. pag. 35), ch'è un mosaico piuttosto rozzo, formato con ciottoli colorati del letto dell'Alfeo. Forse degli scavi ulteriori ci potranno scoprire mosaici meglio conservati e meglio lavorati.

Venendo ora alle rappresentanze stesse dei pavimenti a mosaico, noteremo che, oltre alle accennate linee, ora rette, ora meandriche, che fan come da cornice, e consiston per lo più di striscie nere sopra fondo bianco, troviamo ancora disegni e figure nelle più varie forme e composizioni. Maschere e scene del teatro, come nel mosaico di Palestrina; gare nel circo, come nel mosaico scoperto a Lione (del quale offriremo una copia nel § 104, illustrando i giuochi circensi); scene della mitologia, come per es. il combattimento di Teseo col Minotauro nel mosaico scoperto tra le rovine dell'antica Juvavia, l'odierna Salzburg; scene di battaglie, come, per es., la battaglia di Alessandro nella *Casa del Fauno* in Pompei; strumenti musicali, come nel pavimento scoperto nella villa di Nennig (fig. 245) — tutte queste e simili rappresentazioni nei pavimenti di mosaico occupano, per la accurata ed esatta esecuzione, un degno posto tra le produzioni dell'arte antica, ed offrono ricca messe d'insegnamenti agli archeologi. Tra i mosaici più importanti (ma non conservati però), di cui parlino gli antichi autori, vuol essere ricordato in primo luogo, il pavimento eseguito da Soso nella sala da pranzo del re di Pergamo. V'erano imitate in lavoro di mosaico le bricciole del banchetto, cadute dalla tavola, e la spazzatura che si suol raccogliere in una stanza non ripulita; onde venne a quella sala il nome di « non spazzata » (οἶκος ἀσάρωτος); e imitazioni posteriori di quel mosaico furon chiamate *opus asarotum*. Plinio cita un altro mosaico del medesimo palazzo, dov'era figurata una colomba, che, bevendo d'in sull'orlo d'una vasca, adombrava l'acqua coll'ombra del proprio capo, mentre altre colombe, accanto a quella, riposando pure sull'orlo della vasca, si stavano al sole grattandosi [*Nat. hist.*, XXXVI, 25, 61]. Forse i due mosaici, ancor conservati, che si trovano uno nella villa d'Adriano l'altro a Napoli, sono imitazioni di quel mosaico pergamense. Tra i mosaici conservati, però, vogliamo specialmente menzionare quello che fu scoperto nel 1831 nella *Casa del Fauno* a Pompei, e fu levato di là e trasportato nel real Museo di Napoli allo scopo di meglio conservarlo. Esso rappresenta una gran scena di battaglia; e la eccellenza della composizione non meno che la accuratezza della esecuzione mettono senz'altro questo mosaico tra le più importanti opere d'arte antica ancor conservate. Ci duole che la grandezza del disegno, il quale troppo perderebbe riprodotto in proporzioni minime, ci costringa a rinunziare al desiderio di offrirne qui una copia al lettore. Il quadro rappresenta l'infuriar d'una mischia; dalla sinistra gli squadroni della cavalleria greca caricano con un urto violento i Persiani che già ritraggono il piede. È l'ultimo momento, quando già la battaglia sta per decidersi pel sopravvenire di Alessandro in persona. Già le schiere persiane non possono più sostenere l'urto

potente dei nemici, e voltano in precipitosa fuga; i loro feriti sono calpestati e stritolati sotto le zampe dei cavalli furiosamente irrompenti. Nel mezzo della mischia campeggia Dario sul suo carro da guerra tratto da quattro cavalli, che, spaventati, più non ubbidiscono alla sferza del cocchiere. Nessun comando vale omai a trattenere i fuggenti Persiani, e solo pochi fedeli si sono schierati intorno al reale carro da guerra, facendo scudo dei loro petti alla sacra persona del re. Ma la potente lancia di Alessandro ha già trafitto e atterrato uno dei più nobili tra i Persiani, e il di lui cavallo; e una medesima sorte, oppure la prigionia, attende lo stesso re dei Persiani, già atterrito per la caduta dei suoi fidi; nè per lui v'ha altra speranza di salute che in una fuga immediata e precipitosa, per la quale è lì pronto un cavallo. La scena che qui si svolge dinanzi agli occhi dello spettatore è così piena di vita e di verità; ciascuna figura prende così viva parte all'azione, che un dubbio sulla spiegazione della scena in sè stessa è impossibile. Solamente il tentativo di battezzare con un nome preciso questa battaglia ha dato occasione a diverse spiegazioni. Quanto a noi, ci atteniamo volentieri all'opinione di coloro che voglion vedere in questo quadro il momento supremo della battaglia di Isso. Vuolsi che un momento siffatto di quella battaglia avesse formato il soggetto d'un quadro di Elena, la figlia di Timone d'Egitto. Vespasiano aveva fatto portare a Roma quel quadro; e non è per nulla improbabile che il nostro mosaico pompeiano ne sia una copia. Con quanta accuratezza sieno eseguiti anche i minuti particolari di questo mosaico, è provato già dal fatto, che ogni pollice quadrato del medesimo è composto di 150 pietruzze. — Meno grandioso, ma pur sempre ragguardevole, è un mosaico che si trova accanto alla *cella* del portinaio, nella casa del *Poeta tragico* in Pompei (fig. 467); in esso è un cane alla catena, il quale par che contro al visitatore non ben visto latri l'avvertimento: CAVE CANEM.

Fig. 467.

Non vogliamo lasciare la casa senza aver prima gettato uno sguardo sul piccolo ma ben coltivato *viridarium*. Già Omero ci parla di quel gran giardino, che si estendeva accanto al palazzo di Alcinoo re dei Feaci, di forma quadrata, cinto tutt'intorno da un muro, e ricco delle più belle qualità di peri, di fichi, di melagrani, di olivi e di meli; spalliere di viti e aiuole di fiori attraversavano quel giardino, e una fonte inaffiava le ben culte piantagioni. Nei giardini si educavano a cagione di utilità o di ornamento le specie ingentilite di frutta e di fiori native della Grecia; chè di fiori freschi e olezzanti si aveva sempre bisogno così nelle solenni cerimonie come nei lieti banchetti.

Ai Greci e ai Romani era però ignota la cultura di piante straniere, quale usa la moderna età, che ama trapiantare ed educare nei nostri climi le piante segnatamente della zona tropica, che rallegran la vista o col lussureggiante ornamento delle foglie o colla pompa dei fiori. L'arte del giardiniere romano consisteva principalmente nel disporre ombrosi pergolati di platani, viali ben regolati e chiusi dentro aiuole; nel tirare e far intrecciati e combinati in forma di ghirlande arboscelli od alberi; nel tagliare siepi ed alberi, e specialmente il cipresso e il bosso, per modo da dar loro ogni maniera di forme bizzarre; nell'ornare, infine, il giardino con fontane e vivai: un genere di giardineria che rammenta al vivo lo stile di quei giardini impiantati da Luigi XIV a Versailles, i quali per un tempo furono dappertutto tenuti in conto di modelli ed imitati, e ora hanno, fortunatamente, dovuto cedere dinanzi a un più sano sentimento della bellezza naturale. Ad esempio del carattere dei giardini romani udiamo la descrizione che Plinio fa d'un suo giardino, in una lettera in cui descrive le gioie della vita di campagna nella sua villa toscana, posta nel mezzo di un esteso parco: « Davanti al portico c'è un sisto, scompartito in diverse foggie e contornato di bosso; poscia un picciol rialto in pendio, dove il bosso è intagliato a foggia di animali, posti gli uni di contro agli altri. Al piano resta l'acanto, molle e che ti scappa fui per dir sotto a' piedi. Gira d'intorno un viale da passeggio, chiuso da alberetti variamente tagliati; dopo v' è uno stradone gestatorio in forma di circo, chiuso dal multiforme bosso e da umili arboscelli che ad arte si tengon bassi. Tutto ciò è difeso da un muro; e questo è coperto e celato da varii ordini di bosso. Vien poi un prato, tanto mirabile per natura, quanto le cose sopraddette per arte; e poi campi e molti altri prati e arboscelli ». Non meno romantica ci è descritta la disposizione della villa e del triclinio d'estate, dalle cui porte si gode la magnifica vista del giardino, dei campi e del bosco. Poi continua: « Questa disposizione ed amenità della casa è assai vantaggiata dall' ippodromo che le si stende davanti. Il mezzo di esso, perchè sgombro, subito si porge allo sguardo di chi entra, ed è circondato di platani. Questi sono vestiti di ellera, e, come nelle cime delle proprie frondi, così nel resto verdeggiano delle altrui. L'ellera serpeggia lungo i tronchi ed i rami, e d'uno in l'altro passando, congiunge insieme i vicini platani..... Qua ti si porge un pratello, là il bosso medesimo foggiato in mille guise, e spesso a modo di lettere, le quali or ti dicono il nome del padrone, ora del giardiniere..... In capo alla via c' è uno stibadio di bianchissimo marmo, coperto da una vite. La vite è sostenuta da quattro colonnette di marmo caristio. Dallo stibadio, quasi spremuto dal peso che vi si corca, schizza per alcuni canaletti dell'acqua; si rac-

coglie in una pietra incavata, poi cade in un grazioso bacino di marmo, con tal segreto ingegno, che il riempie, ma nol soverchia. Sull'orlo del bacino si collocano gli antipasti e le vivande più sostanziose; le più leggiere nuotan d'intorno in vasi che fingono barchette ed uccelli». Così la descrizione di Plinio; il quale però parla d'uno di quei grandi giardini che i ricchi amavano di annettere alle loro ville lontano dal chiasso delle grandi città, per darsi colà alle gioie d'una villeggiatura estiva (1). Ben diversamente, com'è naturale, stavano le cose nelle grandi città, e in primo luogo a Roma, dove ogni palmo di terra doveva essere utilizzato per fabbricar case, e dove solo con grande sacrifizio di danaro potevasi ottenere nel cuore dei fabbricati un po' di spazio da allogarvi un giardinetto. E bisognava che fin dal bel principio, quando si poneva mano a fabbricare una casa, fosse riservata una apposita porzioncella di terreno, che, sebben chiusa tutt'intorno dalle alte mura dei fabbricati circostanti, potesse pur sempre offrire ai padroni un certo qual compenso per la mancanza della libera aria campestre. Nelle ruine di Pompei, e fra l'altre nelle case di Diomede, di Sallustio (cf. fig. 390), di Meleagro, della piccola Fontana, e del Centauro, abbiamo di siffatti viridari, sebbene spogliati del vivo ornamento delle foglie e dei fiori, e solamente ornati ancora degli avanzi di verande, statuette, fontane (anche dipinte; p. es. in una pittura murale « *Pitture antiche di Ercolano*, vol. II, tav. 21 »), serbatoi d'acqua, margini delle aiuole. Che poi anche l'antichità già conoscesse l'uso di serre a vetri, per proteggere le piante più tenere contro il rigore del freddo invernale, è provato, tra gli altri, da quei versi di Marziale (VIII, 14):

Pallida ne Cilicum timeant pomaria brumam,
  Mordeat et tenerum fortior aura nemus;
Hibernis objecta notis specularia puros
  Admittunt soles, et sine faece diem (2).

95. Nei precedenti paragrafi abbiamo studiato quegli oggetti che, o appartenevano al fornimento necessario d'una casa, oppure il lusso generale faceva considerare come elementi integranti, indispensabili di una casa ben montata, secondo le idee romane. Ora la nostra attenzione

---

(1) Cfr. intorno alle ville pag. 421 segg.

(2) Tradotto dal Magenta:

Perchè le brume il cilico
  Tuo giardin non paventi,
  Nè i molli germi offendano
  Gl'impetuosi venti;
Tu al freddo aer diafane
  Pietre opponi, che al raggio
  Del sole e al chiaror limpido
  Del giorno dan passaggio.

sarà dedicata all'abitatore stesso nella sua esterna apparenza, ossia al vestimento. Quelle stesse cause che vedemmo aver determinato la foggia del vestire dei Greci, vale a dire il mite clima meridionale e l'innato gusto dell'elegante e artistico drappeggio degli abiti, si appalesano in tutto il loro valore anche nel vestire dei Romani. Il clima dell'Italia e l'educazione dei Romani, siccome quella che, almeno nei primi secoli della repubblica, si proponeva d'indurire il corpo contro i disagi, facevano apparire superfluo un vestito che chiudesse troppo strettamente e inceppasse le membra; il vestimento era quindi limitato a pochi indumenti imposti dalla decenza e necessari per proteggere contro le influenze atmosferiche. Ma già da antico i Romani avevano imparato dai Greci, loro vicini, ad aggiustarsi quei pochi abiti in foggia gradita all'occhio; nel che veniva loro certamente in acconcio quello speciale sentimento e buon gusto pel panneggiamento degli abiti che è innato negli Italiani. E sebbene il lusso di un effeminato periodo posteriore abbia chiamato in vita talune mode che (similmente a quanto abbiam visto dell'interiore fornimento della casa) poco rispondevano, sia rispetto al taglio come alla stoffa e al colore degli abiti, all'antica severa semplicità repubblicana; pure i vestimenti romani conservarono in tutti i tempi essenzialmente le medesime forme fondamentali e tradizionali.

Come appo i Greci i vestimenti si dividono in *epiblemata* e in *endymata* (§ 41), così troviamo questa medesima distinzione nella foggia romana del vestire, sotto le due denominazioni di *amictus* e *indutus*, essendo la prima classe rappresentata dalla *toga*, la seconda dalla *tunica*. Consideriamo in primo luogo la *toga*, il vero abito nazionale del popolo romano. I Romani usavano la toga già nei tempi più antichi, e allora solevano gettarla immediatamente sul nudo corpo, senza alcun vestimento interno di sorta; per modo che quel mantello si accostava al certo assai strettamente alle forme del corpo, mentre la toga seriore, e di gran lunga più ampia, si rigonfiava in folte e ampie pieghe intorno alla persona. Per ciò che concerne la forma della toga, che viene definita un mantello in forma di mezza luna (περιβόλαιον ἡμικύκλιον), furon proposte le più diverse opinioni. Volevano alcuni che la toga fosse un pezzo di panno tessuto in oblungo, simile quindi alla forma dei greci *epiblemata* che abbiamo descritti al § 42; altri invece hanno tentato di costruirla con uno, od anche perfino con due pezzi tagliati in forma di segmenti di circolo. Senza entrar qui nel discorso di queste diverse opinioni, siccome quelle che non sono fondate sopra alcun dato positivo, crediamo far cosa più opportuna riferendo senz'altro, come abbiamo già fatto, almeno in parte, a proposito dei vestimenti greci, i risultati, per noi indubbiamente sicuri, ai quali è arrivato Weiss (*Costüm-*

kunde, p. 956 segg.) mediante esperimenti pratici. Mentre gli *epiblemata* dei Greci avevano la forma di un oblungo quadrangolare, noi dobbiamo invece rappresentarci una toga tutta distesa « come un oblungo, scantonato in modo da formare un ovale, con un diametro longitudinale eguale almeno a tre volte l'altezza d'un uomo adulto, non inclusa tutt'al più la testa; e con un diametro trasversale, ossia una larghezza massima, eguale almeno a due terzi della lunghezza. Per indossare un siffatto mantello, se ne rovesciava anzi tutto una parte, con una piega longitudinale, fino a un certo punto della larghezza; la parte così addoppiata era quindi più volte ripiegata in sè stessa (e questa pieghеggiatura fatta con singolare maestria) in pieghe longitudinali, segnatamente in vicinanza del margine dritto formato dalla piega primitiva; e allora si metteva la toga, nella stessa e semplice maniera del mantello greco o tusco, dapprima sulla spalla sinistra, in modo che coprisse tutto il lato manco della persona, e formasse anzi uno strascico considerevolmente lungo sul suolo; il rimanente della veste si faceva quindi passare, dietro il dorso e sotto il braccio destro, sul davanti della persona, e si gettava poi nuovamente, su per la spalla sinistra, dietro il dorso; e da ultimo, la falda superiore di quella parte della toga che copriva il tergo si tirava ancora, a parte, lungo o su per la spalla destra, per guisa che venisse ad accrescere la pienezza delle pieghe sul petto ». Se dunque, come s'è detto, l'abito aveva una lunghezza pari all'altezza di tre uomini, un terzo era la porzione che dalla spalla sinistra scendeva sul davanti sino ai piedi; un'altra terza parte passava dietro le spalle e sotto il braccio destro, e l'ultimo terzo passando davanti al petto era gettato sulla spalla sinistra e dietro le spalle. Se la prima rimboccatura del mantello era fatta per modo che, come s'è parimenti detto, i due mezzi ovali non si coprissero, ma quello di sopra descrivesse un arco più breve, ossia i due orli arcuati non si combaciassero (a quel modo come anche le nostre signore, quando addoppiano in forma di triangolo i loro grandi sciallì quadri, sogliono fare affinchè il capo posteriore arrivi a toccar terra), allora, naturalmente, la toga aggiustata sul corpo aveva due doppi, uno sottoposto e più accosto alla persona, il quale, col suo orlo, arrivava fino agli stinchi (*media crura*); e un altro, sovrapposto e più corto, che scendeva presso a poco fino al livello delle ginocchia (cfr. fig. 468).

Siccome in tempo più antico era in uso una toga più semplice, vale a dire di molto minore ampiezza, essa doveva necessariamente essere più tirata, ed accostarsi più strettamente alla persona; nè era possibile un rigonfiamento a ricche pieghe, segnatamente là dove l'abito andava direttamente dal disotto del braccio destro fino al sommo della spalla

sinistra, in guisa da configurarsi come un balteo da spalla (*qui sub humero dextro ad sinistrum oblique ducitur, velut balteus;* Quintil. XI, 3, 137). Con questo va d'accordo un altro passo di Quintilliano, dove è detto che l'antica toga romana non aveva alcun *sinus*, ossia sgonfio della veste dinanzi al seno. Solamente la toga molto più lunga, che venne in uso più tardi, offriva la possibilità che la porzione dell'abito condotta attraverso il petto formasse un ampio rigonfiamento; tanto ampio che poteva servire per tenervi riposti degli oggetti. Quella parte poi della toga, che, come abbiam visto, era messa per la prima sulla spalla sinistra e di là fatta scendere per lo più fino a terra, soleva esser rialzata, un poco più in su del livello del *sinus*, e raccolta in numerose pieghe al di sopra del *sinus* stesso, come chiaramente è dimostrato dalla statua dell'imperatore Lucio Vero, qui riprodotta nella figura 468. Se il nome *umbo* indicasse precisamente questo fascio di pieghe prominente sul davanti del petto e prodotto dalla porzione della toga rivoltata sul *sinus*, è un punto che rimane incerto.

Fig. 468.

Benchè l'accennata toga più antica, essendo meno ampia, concedesse già per sè un più libero movimento delle membra, contuttociò i soldati (chè quella toga solevasi portare anche alla guerra), affinchè durante la battaglia le braccia non si inviluppassero nel mantello scendente dalle spalle, solevano far passare intorno alla vita e annodarvi a modo di cintura quell'estremità della toga che era gettata di su la spalla sinistra a tergo. Questa particolar foggia di cintura, che si chiamava *cinctus Gabinus*, era la maniera comune di vestimento militare, prima che fosse introdotto il *sagum*. Come altri non pochi usi antichi, così anche quella maniera di aggiustar la toga a mo' di cintura si mantenne in tempi se-

riori; ma solamente per certe solenni occasioni e cerimonie, come quando si fondavano città o quando s'aprivano le porte del tempio di Giano; e anche all'aprirsi di una campagna il console doveva, secondo un antico costume, compiere tutte le relative cerimonie di culto colla toga aggiustata in forma di *cinctus Gabinus*. Non v'ha dubbio che i Romani abbiano preso questa foggia dai loro vicini abitatori di Gabii, ai quali era venuta dagli Etruschi. Ma ben diversamente dall'antica toga, la toga seriore, ricca di pieghe, richiedeva la maggior tranquillità della persona; chè da una parte il completo avviluppamento della persona rendeva impossibile qualunque rapido movimento, e dall'altra il decoro vietava che si disordinasse l'artistico panneggiamento. Per far appunto spiccare di più le pieghe e dar loro una certa stabilità, solevano gli schiavi comporre la toga nelle dovute piegature già nella sera precedente il giorno in cui la si doveva indossare dal padrone; servivano a quest'uso certe piccole assicelle, che, frapposte tra le singole pieghe, le premevano fuori e le facevano ben risaltare. D'aghi o di fermagli per tener fissa la toga non si faceva uso; in quella vece servivano a tener ben disteso e fermo il panneggio della toga certi pezzettini di piombo cuciti dentro gli angoli e rivestiti di un fiocco, a somiglianza di quei pesi che abbiam visto usarsi dai Greci per meglio fissare il drappeggio dei loro *himatia* (p. 177).

La toga era il vero abito nazionale romano, e non aveva diritto a portarla che l'uomo libero. Nessuno che fosse straniero, o non godesse i pieni diritti di un cittadino romano, poteva mostrarsi vestito della toga. Perfino ai Romani esigliati era, sotto l'impero, interdetto il diritto di portare quell'abito; come d'altra parte il comparire in pubblico vestiti in foggia straniera era riguardato come un disprezzo della maestà del popolo romano. Già il fanciullo vestiva la toga, la *toga praetexta*, come era detta a cagione d'una lista di porpora intratessutavi (un costume che i Romani ricevettero fin da antichissimo tempo dagli Etruschi). Quando il Romano usciva dalla fanciullezza (*tirocinium fori*), ciò che più anticamente avveniva, a quanto pare, dopo compiuto il sedicesimo anno, ma più tardi dopo il quindicesimo, egli cambiava la *toga praetexta* colla *toga virilis*, o *toga pura* o *libera*, ossia una toga bianca e priva di quella lista di porpora. Anche la vergine (dappoichè anche la libera Romana aveva il diritto di portar la toga) deponeva andando a marito la toga listata di porpora. Negli uomini però noi incontriamo nuovamente la *toga praetexta* quale distintivo di alcuni magistrati, che godevano del diritto della sedia curule (cfr. p. 507) e dei fasci (cfr. § 107); ed ancora dei censori, benchè a questi non spettassero i *fasces*. Tra i sacerdoti avevano il diritto di mostrarsi nella *praetexta*, oltre al

flamen dialis, anche i pontefici, gli auguri, i settemviri, i quindecemviri e gli arvali, per tutto il tempo durante il quale fungevano da sacerdoti. Quella insegna non era invece concessa ai tribuni del popolo, agli edili del popolo, ai questori e a tutte le altre magistrature inferiori. Oltre alla *toga praetexta* è citata la toga riccamente ornata di ricami, detta *toga picta* oppure *toga palmata*, quest'ultima così chiamata dai ricami che figuravano rami di palma. Questa toga spettava ai trionfatori, e, al tempo dell'impero, ai consoli quando entravano in carica, ai pretori in occasione della *pompa circensis*, e ai tribuni del popolo negli Augustali; e siccome in origine era stata l'abito di festa di Giove Capitolino, così aveva anche il nome di *capitolina*, ed era anche mandata dal senato a re stranieri come dono d'onore. A Massinissa, per es., fu fatto dono d'una corona d'oro, della *sella curulis*, dello scettro d'avorio, d'una *toga picta* e d'una *tunica palmata*.

La toga era l'abito ufficiale, alquanto inceppante il libero movimento delle membra; e se in un periodo più antico il comparire senza toga era cosa contraria, per lo meno, al decoro, nel periodo imperiale, invece, il portar la toga non era più dell'uso giornaliero, ma era solamente imposto dall'etichetta quando si compariva nei tribunali, in teatro, al circo e a corte. Chè oltre alla toga usavansi, già da tempi antichi, altre foggie di mantelli, che erano insieme assai più comodi e meglio difendevano dalle intemperie. Ricordiamo qui in primo luogo la *paenula*, una specie di mantello che i Romani presero forse dai Celti e che potrebbesi paragonare nel taglio al *poncho* usato nell'America del Sud; solo che questo scende fino ai piedi, mentre la *paenula* non copriva la persona che fin circa alle ginocchia. Era un mantello senza maniche, chiuso (*vestimentum clausum*), con un foro rotondo in cima pel quale si faceva passare la testa. Aperto sui due fianchi, era invece cucito sul davanti, dal collo in giù, per un due terzi almeno della sua lunghezza. Si usava la *paenula* specialmente in viaggio, oppure per città quando era tempo piovoso o freddo, e si portava ora sopra la toga, ora sopra quell'abito interno che descriveremo fra poco, la *tunica;* la usavano così gli uomini come le donne, ed era fatta di panno con pelo assai fitto e lungo, oppure di cuoio. Dapprincipio si usava per fabbricar *paenulae* un panno lino, introdotto in Roma da paese straniero, con lungo pelo dalla parte interna, ma liscio dall'altra parte, chiamato *gausapa;* in luogo di questi, l'età posteriore introdusse mantelli di lana (*paenula gausapina*). Sui monumenti è raro che si possa con tutta sicurezza riconoscere la *paenula*; l'esempio più chiaro e sicuro è forse un guerriero romano sopra un bassorilievo che si conserva nel real Museo di Berlino,

e che fu descritto da Hübner (1). Non è improbabile che quelle truppe, che avevan lor guarnigione in paesi nordici, ricevessero mantelli siffatti per riparo contro il crudo clima di quei paesi.

Una seconda specie di mantello, che parimenti si portava sopra la toga, e perfino anche immediatamente sopra la *tunica*, si chiamava *lacerna*. Era simile nel taglio alla clamide greca, e consisteva in un mantello a sacco, oblungo, aperto, e serrato sulla spalla mediante una *fibula*. La *lacerna* fu introdotta in un tempo molto posteriore a quello in cui venne in uso la *paenula*; ma sotto l'impero era una foggia comune di vestiario, e i Romani solevano portarla anche in occasioni solenni. E mentre la *paenula*, a cagione del suo taglio e della stoffa di cui consisteva, era poco acconcia ad esser pittorescamente panneggiata intorno alla persona, la *lacerna* al contrario, fabbricata di stoffa più sottile, si prestava facilmente a un leggiadro panneggiamento. Ond'è che per la fabbricazione, e più specialmente per la colorazione di siffatti mantelli, si spendevano grosse somme. A miglior riparo contro il vento e il cattivo tempo si aggiungeva non di rado, così alla *paenula* come alla *lacerna*, un cappuccio, *cucullus*, intorno al quale si parlerà più particolarmente al principio del § 96.

Affine alla *lacerna*, fors'anche non distinto essenzialmente da questa nel taglio, era il mantello di campo, chiamato nei tempi più antichi *trabea*, più tardi *paludamentum* e *sagum*, identico in sostanza colla clamide greca. Durante la repubblica il *paludamentum*, ch'era sempre di color rosso, spettava esclusivamente al generale rivestito dell'*imperium*, il quale indossava quel mantello sul Campidoglio al momento di partire per la guerra, e in quel medesimo luogo lo deponeva, tornando dal campo, per riprendere l'abito di pace, la toga (*togam paludamento mutare*). Nel periodo imperiale, quando l'*imperium* militare si concentrava nella persona dell'imperatore, il *paludamentum* diventò insegna esclusiva della potestà imperiale. Il paludamento era certamente molto ricco di pieghe e tale quindi da essere panneggiato in maniera pittoresca intorno alla persona. Quel mantello da campo che s'usava nei tempi della repubblica, parimenti serrato sulla spalla a guisa di clamide, ma probabilmente meno ricco di pieghe, meno lungo, di tessuto meno fino, e portato in guerra egualmente da ufficiali e da gregari, si designava invece col nome di *sagum* o *sagulum*. Ma il *sagum* dei tempi imperiali era senza dubbio più lungo dell'antico *sagum* repubblicano;

---

(1) 26. *Programm zum Winckelmannsfest der archäolog. Gesellsch. zu Berlin* 1866.

dappoichè sui monumenti non rari dove sono rappresentate delle *allocutiones*, ossiano generali romani arringanti i loro soldati (p. es. sull'arco di Settimio Severo e sulla colonna Antoniniana, fig. 530), generali e soldati comuni appaiono tutti, senza differenza, coperti d'un *sagum* a ricche pieghe e scendente fino ai ginocchi. In tutte le statue di imperatori, dove questi siano rappresentati in divisa di generali, noi dobbiamo designare il loro mantello, in conformità al detto di sopra, come *paludamentum*. — Il nome di *sagulum* valeva forse ad indicare quel mantellino da campo, corto sì da lasciare scoperte le anche, che è portato da guerrieri barbarici nei bassorilievi dell'arco di Severo.

Siamo interamente all'oscuro circa la forma di quell'abito, che si designava col nome greco di *synthesis*, e non possiamo neppur mettere in chiaro se si tratti d'un abito avvolto attorno alla persona (*amictus*), o in cui s'infili il corpo o le membra (*indumentum*); in quanto che le rappresentanze artistiche di triclinî, dalle quali potremmo forse aspettarci schiarimenti, non offrono la ben che minima indicazione, da cui sia dato inferire alcun che in questo proposito. Non si portava in pubblico, eccettochè durante i *saturnalia*, e anche in siffatta occasione solamente da persone di alto grado; in casa invece se ne faceva uso nei triclinî, ove la toga avrebbe dato impaccio coll'ampie sue pieghe, e sarebbe stata inoltre un abito troppo caldo. Un epigramma di Marziale, dov'è schernito l'effeminato Zoilo per avere cambiato undici volte la sua *synthesis* molle di sudore, farebbe inferire che questi abiti da tavola (*vestes cenatoriae*) fossero una specie di camicie; inquantochè quelle parole provano che quest'abito fosse, al pari della *tunica*, un *indumentum*, e quindi toccasse immediatamente la pelle. È infatti evidente che non avrebbero potuto naturalmente inzupparsi di sudore abiti sciolti e larghi e semplicemente gettati intorno alla persona.

Come il *chiton* dei Greci, così la *tunica* dei Romani era l'unica veste che si tirasse su infilandovi il corpo. Era di egual taglio per gli uomini e per le donne, e solamente la moda e il lusso vi aggiunsero qualche cosa qua e là, o ne fecero alquanto variare il modello, senza mutarne però mai la forma fondamentale. La *tunica* era il leggiero e comodo abito di casa, e la si soleva tener sotto la toga, nel tempo in cui questa più non si portava che fuori di casa. Era simile al *chiton* senza maniche o a maniche corte, e in basso scendeva fino ai polpacci; la si serrava intorno alla vita con una cintura (*cinctura*), dietro alla quale la tunica poteva esser tirata in su e fatta ricadere a pieghe sopra la cintola stessa, a quel modo che i Greci solevan fare col *chiton* (cfr. p. 174). Appaiono vestiti d'una siffatta tunica, succinta e non scendente più in giù dei ginocchi, i portatori dei tesori rapiti al tempio

di Gerusalemme, sull'arco di Tito (v. fig. 536 e 537); e in tutte le statue vestite della toga si vede sotto a questa anche la tunica, coprente il petto fino al collo (fig. 468) (1). Anche i guerrieri sui monumenti del periodo imperiale portano la tunica sotto l'armatura o sotto il *sagum*. A quel modo poi che i Greci avevano adottato un *chiton* manicato, così, a cominciare all'incirca dal tempo di Commodo, venne in uso anche presso i Romani e le Romane una tunica con maniche (*tunica manicata*), le quali talvolta coprivano le braccia fino ai polsi, e in un bassorilievo di un periodo romano seriore (CLARAC, *Musée*, II, pl. 203, n° 328) appaiono perfino prolungate con appendici a guisa di manichini; questa tunica è anche designata col nome di *dalmatica*. In luogo della semplice *tunica* che s'usava in tempi più antichi, solevasi più tardi portarne due e, quand'era tempo freddo, anche più, l'una sopra l'altra; come si racconta p. es. di Augusto che d'inverno ne portava fin quattro. La tunica più interna e portata sopra la pelle si chiamava, secondo l'antica denominazione varroniana, *subucula*; quella immediatamente sovrapposta alla *subucula* dicevasi *intusium* od anche *supparus*. Ma come il diritto di portar la *toga praetexta* non spettava che a certi magistrati, così anche la tunica ornata di liste di porpora valeva come esclusivo abito ufficiale dei senatori e dei cavalieri. Una larga striscia di porpora, che sul davanti, proprio dinanzi al petto, scendeva dal collo fino al lembo inferiore, era il contrassegno dell'*ordo senatorius;* una o due liste più strette il contrassegno dell'*ordo equester;* il primo distintivo si chiamava *clavus latus*, il secondo *clavus angustus;* e l'abito stesso dicevasi *tunica laticlavia* e *tunica angusticlavia*.

Anche le donne, come gli uomini, portavano una doppia *tunica*, cioè dapprima una più interna (*tunica interior*), ch'era una specie di camicia senza maniche, lunga fino alle ginocchia, piuttosto stretta e aderente alla persona; questa, corta com'era, non aveva certamente bisogno di esser chiusa dentro una cintura. Solamente portavano intorno al petto, immediatamente sotto al medesimo, una petturina (*mammillare, strophium*) di pelle morbida, la quale doveva servire da sostegno al seno e teneva quindi luogo dei nostri busti, senz'essere al par di questi nocíva alla salute. Sopra la *tunica interior* si portava la *stola*, lunga, a ricche pieghe. Il taglio della stola e il modo d'indossarla dobbiamo rappresentarcelo quale lo abbiamo descritto del semplice dorico chitone delle donne greche (p. 172 segg.). Anche la stola era, come quel chitone,

---

(1) Cfr. le statue di Giulio Cesare, di Augusto, di Tiberio e di Claudio in Clarac, *Musée de sculpture*, N. 916. 924. 912*A*. 936*B*.

una camicia oblunga, aperta in alto dalle due parti, cosicchè sopra ciascuna spalla si univano i due capi con fermagli (cfr. la statua di Livia nel *Museo Borbon.*, Volume III, Tav. 37). Una cintura che passava sotto il seno stringeva la stola intorno alla persona, e coll'alzar l'abito in su di questa cintura lo si accorciava di tanto che appena arrivasse a toccare il suolo. Se la tunica era fornita di maniche, la sovrapposta stola era senza maniche; se invece la sottoveste non aveva maniche, si portava sulla medesima una stola manicata. Lungo la parte superiore del braccio le maniche della tunica o della stola erano tagliate, e i lembi del taglio riuniti mediante bottoncini o fermagli, in quella maniera che

Fig. 469.

abbiam visto essersi usato nella greca foggia del vestire femminile. Come esempio di questa comoda foggia abbiamo qui riprodotto (fig. 469) la famosa statua di marmo di Faustina juniore; vegga inoltre il lettore il dipinto riprodotto nella fig. 471, che è singolarmente acconcio ad illustrare tutte queste diverse forme di abiti femminili. Alla stola però apparteneva essenzialmente un falpalà, ossia balzana, tessuta oppure cucita all'orlo inferiore, e detta *instita* (cfr. fig. 471).

Ma a quella maniera che l'uomo, uscendo in pubblico, indossava come mantello la toga, così anche la donna portava, quando usciva di casa,

un mantello a ricche pieghe che si chiamava *palla*. Quest'abito, che sui monumenti vediamo portato dalle Romane in molte e diverse guise, o aveva, come appare dall'esame dei monumenti suddetti, la stessa forma e taglio della toga, e le donne se lo mettevano, se non esattamente nello stesso modo che il costume imponeva per l'uomo, per lo meno in modo simile e appena un po' variato secondo il gusto e il piacere della portatrice; oppure anche si avvicinava alla forma del greco *himation*, ossia consisteva d'un panno oblungo, ora più grande, ora più piccolo, ed era gettato e panneggiato in modo pittoresco intorno al busto, coi più graziosi e vari avvolgimenti. Una terza forma della *palla* par che fosse, quand'essa era formata di due drappi, che si attaccavano sopra le spalle mediante *fibulae* e scendevano ondeggianti e liberi uno davanti l'altro di dietro della persona, oppure erano tenuti fermi intorno alla vita mediante una cintura. I monumenti ci mostrano tutte queste forme della *palla*; ma la più frequente è la *palla* a forma di *toga* e dall'artistico e leggiadro panneggiamento; e di questa vediamo matronalmente vestite le donne della famiglia imperiale ed anche altre statue-ritratti del periodo imperiale. Quella parte dell'abito, che viene a cadere a pieghe sul dorso, si vede spesso tirata su, per di dietro, sul capo a guisa di velo, come è nella statua marmorea (fig. 470) della minore Agrippina; altrove la *palla* non copre che la spalla, ed è attorcigliata all'indietro in graziose pieghe e avvolgimenti; in altri casi, come nella già vista figura di Faustina juniore (fig. 469), l'artista ha con infinita grazia drappeggiato intorno alla parte bassa del corpo la palla, che cadendo dall'alto della persona nasconde ancora in parte il destro braccio appoggiato alla spalliera della *cathedra*. Vestita in foggia perfettamente simile è la statua del Museo fiorentino, che rappresenta Agrippina, la sposa di Germanico, seduta. Negli antichi tempi romani, prima dell'introduzione della *palla*, le donne romane usavano un mantello certamente più corto, meno ricco di pieghe, di forma quadrilatera, che dicevasi *ricinium*, e che più tardi pare non si adoperasse più che in occasione di certe solennità

Fig. 470.

religiose. Forse simili alla forma del *ricinium* erano la *rica* e il *suffibulum*, la prima il mantello proprio della *flaminica*, il secondo il velo che copriva il capo delle vestali. A meglio illustrare il completo abbigliamento delle donne romane, vogliam qui riprodurre nella figura 471 un gentilissimo quadro che, negli scavi del 1761, fu trovato in una stanza ad Ercolano, appoggiato a una parete accanto a parecchi altri. La scena che qui si presenta allo spettatore è generalmente spiegata come un

Fig. 471.

« abbigliamento della sposa »; una spiegazione che noi volentieri ammettiamo. Sopra un seggio in forma di trono siede l'ancor giovane madre, che è vestita di una stola stretta intorno al seno con una petturina, mentre la parte più bassa della persona è coperta d'una palla a numerose pieghe, e il dorso d'un lungo velo, che ondeggiante scende dal capo. Ella tiene il destro braccio affettuosamente appoggiato dietro al collo della figlia che le sta vicina, mentre lo sguardo così di questa come

della madre è rivolto alla virginea figura, che in ornamento di sposa sta ritta in mezzo alla stanza. La stola di questa seconda figlia è ornata, al basso, dell'accennata larga *instita;* le maniche di quest'abito, oppure quelle della sottoposta tunica, sono aperte lungo la parte carnosa del braccio, e i due lembi dell'apertura riuniti insieme con bottoni. Sopra la *stola* è avvolta, a guisa di toga, una leggera *palla.* Una fantesca, vestita di una stola con maniche che arrivano fino ai polsi e di una *palla,* sta dietro alla sposa, alla cui pettinatura dà un'ultima mano.

Quanto alle materie di cui eran fatti gli abiti, queste si limitarono, fino al periodo imperiale, alla lana (*lanea*) e alla tela di lino (*lintea*). La toga era sempre di lana. Tra le lane indigene godevano la preferenza le lane dell'Apulia e di Taranto; tra le forestiere, la lana attica, la laconica, la milesia, la laodicense e la betica. Tra le specie di lino, con cui si fabbricavano specialmente le sottovesti delle donne, era data la preferenza al lino ispanico, sirio ed egizio sull'italiano. Ambedue queste materie, ma in primo luogo la lana, erano lavorate tanto in modo da farne tessuti fitti e grossi per abiti d'inverno, quanto tessuti più leggieri per abiti d'estate. Abiti serici, sieno in tutta seta (*holoserica*), come in mezza seta (*subserica*), furon cominciati a portar dalle donne già verso il fine della repubblica; e sotto l'impero vennero in uso, malgrado il divieto emanato da Tito, anche per uomini. Circa al modo come la seta greggia entrava in commercio, venendo dall'Asia nella Grecia e dalla Grecia in Italia, abbiamo già detto quant'era necessario a pagina 178. Ci resta solo da aggiungere qui, che quei veli fini, trasparenti, color verde di mare, spesso intessuti d'oro, quali si fabbricavano specialmente nell'isola di Coo, si incontrano spesso sopra dipinti murali (cfr. *Museo Borbon.*, Vol. VIII, Tav. 5; III, 36; VII, 20). Il pelo caprino era quasi esclusivamente adoperato per la fabbricazione di mantelli rozzi, di coperte e di scarpe di feltro.

Il colore d'uso per gli abiti era nel tempo più antico il bianco, e per la toga era perfino prescritto dalla legge; solamente le classi più povere del popolo, nonchè gli schiavi e i libertini, vestivano abiti di lana naturale, bruna o nera, e quindi non facile a esser bruttata di macchie; e certamente per le stesse ragioni d'economia, che oggi ancora consigliano la medesima cosa. Solamente in occasione di lutto, e trovandosi in istato d'accusa, anche le persone dell'alta società mettevansi abiti di colore scuro (*toga pulla*, *sordida*). Sotto l'impero però, nel qual tempo, come si è visto, il distacco dagli antichi costumi diventava sempre maggiore, e la toga stessa aveva dovuto cedere il luogo a mantelli più leggieri, vennero in uso anche per gli uomini abiti di colori vivi, soprattutto di colore scarlatto, violetto e purpureo,

quali già prima avevan cominciato a portarli le donne. Le antiche pitture ci offrono la miglior occasione di osservare siffatti abiti a colori vivi. Esaminiamo, a cagion d'esempio, il quadro della fig. 471. Il velo della madre è azzurro, la stola bianca e trasparente, così che s'intravede il color carnato del seno; la *palla* è di un color bianco roseo e ornata al basso di una guernizione azzurra, che è accennata anche nel nostro disegno. Bianco-rosea è anche la stola della figlia che sta presso la madre, mentre la sua *palla* è gialla con un'orlatura bianco-azzurrognola. Il color giallo era già da' tempi antichi generalmente amato dalle donne, come sappiamo da Plinio, ed era in ispecial modo il colore dei veli da nozze. La sposa, nel nostro disegno, porta una stola d'un color violetto-rosa, ornata in fondo d' un falpalà (*instita*) scuro a ricchi ricami; la *palla* è azzurro-chiara. L'ancella, infine, ha una sottoveste bianca e una sopraveste azzurra. Non di rado vedesi nei dipinti murali, che il colore della parte interna dell'abito è affatto diverso dal colore dell'esterno; così, per esempio, nel dipinto che rappresenta Perseo ed Andromeda (Zahn, *Die schönsten Ornamente*, *etc.*, 3ª Serie, Tav. 24) il vestito di Perseo è rosso-bruno esteriormente e bianco internamente; quello di Andromeda è giallo di fuori e azzurro di dentro. Non possiamo però affermare con sicurezza se questa diversità di colori si ottenesse col soppannare gli abiti con drappo d'altro colore, come si fa coi nostri abiti da signore.

Ma una considerazione tutta speciale meritano gli abiti color di porpora, di lana e di seta, dei quali occorre così frequente menzione presso i Romani. Si tingeva sempre la materia greggia, non mai gli abiti già manipolati. Per tingere in porpora usavano due specie di nicchi, la tromba (*buccinum*, *murex*) e la vera porpora (*purpura*, *pelagia*), i quali danno un umore che dapprincipio è d'un color bianco giallognolo, ma si trasforma poi, sotto l'azione del sole accompagnata da quella dell'umidità, in un bel violetto. Di regola l'umore della tromba, che tende allo scarlatto, non era adoperato se non in una mescolanza colla porpora propriamente detta; chè, adoperato solo, il colore sarebbe presto svanito. Il succo della porpora aveva invece due principali colori naturali, un color nerastro ed un rosso, e questi due colori erano adoperati, per tingere, o puri o diluiti con altre sostanze. Mediante siffatte mescolanze, come mediante più o men ripetute immersioni nella tinta, gli antichi sapevano produrre varie gradazioni di colore; ci è anzi riferito il numero di queste gradazioni, e ci è detto che fossero tredici. Se si mescolava l'umor nerastro della porpora col *buccinum*, si formava quella tinta, così generalmente gradita, del color violetto d'ametista e della porpora di giacinto (*ianthinum*, *violaceum*). Se per avere un colore più

vivace e intenso si tingeva due volte (*bis tinctus*, δίβαφος) la materia da tingere, vale a dire una prima volta nell'umor della porpora che non ancora avesse finito di bollire, poi, quando fosse ben impregnata di questo, nell'umore del *buccinum*, si otteneva un tessuto di un color simile a quello del sangue coagulato, che visto in faccia tendeva al nero, e visto invece dal basso all'alto, o dall'alto in basso, pareva d'un chiaro splendente. Per questi abiti di porpora due volte tinti, di cui le tintorie di Tiro e le laconiche davano i più bei modelli, si pagavano prezzi altissimi; chè, per darne un'idea, una libbra di lana tiria, due volte tinta, veniva a costare 1000 denari (= fr. 1087,50); mentre una libbra di lana tinta dell'or ora accennato color violetto purpureo d'ametista non si pagava che 375 franchi. Dapprincipio la tintura con porpora pura (*blatta*) era limitata a quelle liste, ora strette ora più larghe, che contrassegnavano la toga e la tunica dei senatori, dei magistrati, dei cavalieri (cfr. pag. 561 e 565: *toga praetexta* e *latus clavus*); e se persone private volevano ornare i loro abiti di liste purpuree, non era adoperata a questo scopo che la porpora non vera. Ma se da una parte le liste tinte con porpora vera sopra gli abiti bianchi continuarono ad essere contrassegno distintivo di cariche, d'altra parte cominciò, verso gli ultimi anni della repubblica, e crebbe via via, appo gli uomini, la moda di portare abiti tinti per intero di porpora; nè valse alcun divieto a porre un argine a questa prodigalità. Giulio Cesare portò pel primo, come esclusiva distinzione della suprema dignità, la toga di porpora, e limitò l'uso della porpora con una legge suntuaria; Augusto imitò l'esempio coll'imporre che la toga purpurea non potesse essere portata che da que' senatori, i quali avessero rivestito un'alta carica nello Stato. Come suol avvenire però di siffatte leggi suntuarie, che non esercitano alcuna durevole efficacia, così anche i divieti degli imperatori contro l'uso di abiti di porpora caddero presto in dimenticanza. È noto che Tiberio, per opporsi al lusso eccessivo, ricorse anche allo stratagemma: un giorno, avendo cominciato a piovere mentre assisteva a un pubblico spettacolo, si fece portare un mantello di color scuro. Altri simili divieti furono anche più tardi e ripetutamente emanati. L'uso della vera porpora per la toga diventò un diritto esclusivo degli imperatori, e dure pene furono promulgate perfino contro le donne che si vestissero in vera porpora, e contro i mercanti che ne facessero un commercio. Ai cittadini non era concesso di portare che la porpora di qualità inferiore.

Uno sguardo solo dato al taglio dei diversi mantelli e sottovesti dei Romani, e principalmente alla *paenula* e alla *tunica*, basta a dimostrare che i tessuti, tolti dal telaio, erano, per la maggior parte almeno, ma-

nipolati con forbici ed ago, per farne capi di vestiario, e non già messi indosso senza che fossero cuciti, come avveniva della maggior parte degli abiti greci. Infatti ogni casa signorile contava nel numero degli schiavi alcuni ai quali spettava di fabbricare, in qualità di sartori (*vestiarii*, *paenularii*), gli abiti necessari per la casa. Che del resto, oltre a questi sartori domestici, esistessero anche speciali maestranze per la manipolazione di qualunque specie di oggetti attenenti alla toeletta maschile e femminile, è provato, non che da parecchie altre testimonianze, anche da quei versi della Aulularia di Plauto:

Stat fullo, prhygiod, aurifex, lanarius,
Caupones patagiarii, indusiarii,
Flammearii, violarii, coriarii.
Aut manulearii, aut murobrecharii;
Propolae linteones, calceolarii,
Sedentarii sutores, diabathrarii;
Solearii adstant, adstant molochinarii;
Petunt ciniflones, sarcinatores petunt;
Strophiarii stant, stant semizonarii (1).

Una delle arti più importanti dopo quella dei tintori era l'arte dei purgatori e lavatori di panni; chè l'antico greco costume, pel quale le figlie stesse dei re non si vergognavano di attendere in persona alla lavatura delle vesti, avrà forse nel tempo più antico trovato imitatrici tra le donne delle nobili famiglie di Roma; ma non ne ebbe al certo in un periodo posteriore. Il costume generale degli abiti di color bianco, segnatamente dei tessuti di lana bianca, rendeva necessario l'uso di mezzi artificiali per purgarli e lavarli; e per queste manipolazioni s'eran già presto stabilite delle maestranze di folloni (*fullones*), che a somiglianza dei tessitori (*collegium textorum panni*) formavano un'arte molto estesa e molto fiorente. Un lavatoio (*fullonia*) scoperto a Pompei, e le pitture ancor conservate che ne ornano le pareti, e che in parte riproduciamo nelle fig. 472 e 473, ci forniscono una nozione, sia della particolar disposizione d'una officina di questa natura, sia delle singole operazioni del purgare e sodare i panni. Per ciò che concerne il fabbricato stesso, trascurando di accennare a tutti quegli altri locali che sono proprii anche d'altri edifici, e furono quindi già da noi descritti, noteremo in primo luogo che, alla parete di fondo del peristilio si tro-

---

(1) .....Bello è il sentire il curandaio, il ricamatore, l'orefice, il lanaiuolo, i venditori di frangie, di camicie, i tintori, in fiamma, in viola, i pellaiuoli, i fabbricatori di manicottoli, profumieri, rigattieri, calzettieri, calzolai, pianellai; v'ha chi fa i sandali, v'ha chi tinge in monachino, chieggono i parrucchieri, chieggono i sartori, nè ci mancano i fabbricatori di busti e di cingoli. — Tutti voglion denaro. (Atto 3°, Scena IV).

Trad. d. Donini.

vano quattro grandi vasche murate, che sono fra loro in comunicazione, ed hanno un diverso livello: per modo che l'acqua dalla più alta potesse scorrere fino nella più bassa. Lunghesso queste vasche si prolunga un ciglione su cui si sale per alcuni gradini. A destra delle vasche trovansi sei piccole celle destinate probabilmente per tinozze. A destra del peristilio trovasi inoltre una camera a vôlta, con un gran lavatoio murato e una tavola di pietra, quest'ultima per battervi i panni mediante il battitoio; ed anche la gran quantità di sapone che fu trovato in questo locale prova che esso era la vera lavanderia. Ad uno dei pilastri d'angolo del peristilio furono scoperte quattro pitture murali, le quali ci danno un'imagine delle operazioni del follone e del gualchiere. Il primo dipinto (fig. 472) ci mostra parecchi catini pieni d'acqua e allogati entro nicchie, e in quella di mezzo un follone che rinetta gli abiti col pestarli, mentre nelle due nicchie laterali (noi non abbiamo riprodotto che una parte del disegno), gli abiti, già pigiati e rimenati, son tratti fuori dall'acqua e strofinati colle mani, perchè sia tolto il sudicio e le macchie che vi possono ancora rimanere. Dopo questa operazione gli abiti passavano probabilmente nelle tine murate accennate poco fa, dove con acqua limpida era risciacquato via il nitro, necessario per la lavatura, come pure l'orina, che era la materia adoperata più di frequente per levar il sudicio e l'unto dei panni. Il secondo disegno (fig. 473) ci introduce in un'altra parte dell'officina. Nel fondo è un lavorante che con un cardo, o spazzola che sia, garza un abito bianco listato di porpora, che pende disteso da una stanga; un altro lavorante vien dalla destra portando una specie di grata, non dissimile da un cestino [o da una *crinoline*], sopra cui gli abiti dovevano essere distesi e quindi insolfati; e forse quel vaso a manico, che il lavorante tiene in mano, contiene appunto il solfo necessario per siffatta operazione. Il pittore ha, con giusto senso, sovrapposto al graticcio

Fig. 472.

Fig 473.

l'uccello di Atena 'Εργάνη, la dea protettrice del lavoro e dei mestieri. Sul davanti, infine, siede una signora riccamente vestita, che pare esamini il drappo (forse una *taenia*) pôrtole da una giovane lavorante. La terza pittura, che non si dà qui riprodotta, pare rappresenti l'interno d'una camera per asciugare, come fanno inferire i panni appesi a stanghe. Sul davanti vedesi un giovane che porge a una donna, forse la direttrice della *fullonia*, un pezzo di panno, mentre una fanciulla seduta a destra pare occupata in ripulire una garzella. Sopra un quarto dipinto, infine, vediamo uno strettoio a doppia vite, con cui si dava agli abiti l'ultima sodatura. Due vasetti attaccati all'impalcatura ello strettoio contenevano probabilmente l'olio necessario per ungere le viti, in quella maniera che vasetti simili, contenenti olio, sogliono essere appesi anche ai nostri torchi.

96. Intorno alla copertura del capo per gli uomini non avremo che poche parole da aggiungere a quanto fu già detto nel § 43 (fig. 222) intorno ai cappelli greci, in quanto che le forme che là ci sono occorse si ritrovano, almeno in parte, anche appo i Romani. Il Romano, come il Greco, andava abitualmente col capo scoperto; in certi casi offriva sufficiente riparo la toga tirata su in modo da coprire la parte posteriore del capo, od anche il capo intero. Il *pileus* e il *petasus* non solamente erano generalmente portati dalle persone del popolo, che nell'esercizio dei loro mestieri dovevano trovarsi esposte a tutte le intemperie, ma ancora dalle persone di alto grado, come difesa contro il cattivo tempo, quand'erano in viaggio, e ancora come riparo dai cocenti ed abbaglianti raggi del sole nei pubblici spettacoli. In luogo del *pileus* si portava però anche quel cappuccio, venuto ai Romani dai paesi nordici (probabilmente dalla Gallia, dall'Italia Superiore e dalla Dalmazia), che chiamavano *cucullus* o *cucullio*, e che o poteva, simile al cappuccio dei nostri frati o ai *capuchons* dei nostri mantelli d'uomini e di donne, essere attaccato fisso di dietro della *paenula* o della *lacerna*, oppure esservi aggiunto all'uopo come un capo di vestiario staccato e a parte. Sopra un bassorilievo è vestito d'un siffatto *cucullus*, che ricopre la persona dal sommo del capo fino ai ginocchi, un viaggiatore che è sulle mosse e sta pagando il conto all'ostessa dell'albergo dove ha pernottato (*Bullet. Napoletano*, VI, 1); sopra un dipinto murale, invece, che rappresenta un banchetto campestre, una delle persone che vi prendon parte è coperta d'un *cucullus* più breve, simile al *bashlik* delle nostre signore (fig. 474).

Fig. 474.

Era natural conseguenza del costume di mostrarsi in pubblico a capo scoperto, che si dovesse dedicare una cura speciale alla capigliatura. Varrone afferma che i Romani, fino all'anno 454 della città, portassero lunga capigliatura e lunga barba, che nascondeva completamente il mento e le guance. In quell'anno vennero dalla Sicilia a Roma i primi barbieri (*tonsores*), e il giovane Scipione Africano sarebbe stato il primo Romano che si facesse giornalmente radere (*radere*) col rasoio (*novacula*); però la moda di andare in volta coi capelli corti e raso il volto pare non diventasse generale che a poco a poco; e dapprima tra le persone della classe più alta. I capelli o si portavano pettinati in modo di onde, oppure arricciati in piccoli ricci (*cincinni*) col ferro da ricci (un ferro che aveva la forma di una canna ed era perciò detto *calamistrum*) per mano degli schiavi destinati a un tale ufficio (*ciniflones*). Una comparazione delle teste-ritratti che le medaglie romane ci porgono, nonchè delle numerose statue-ritratti d'uomini, può illustrarci questa acconciatura dei capelli. Ma come appo noi di tempo in tempo viene in uso una nuova moda di pettinatura, per la quale la nostra generazione novella spende volentieri tempo e denaro, così anche a Roma erano frequenti i cambiamenti nella moda di acconciarsi i capelli; e nel tempo della decadenza dei costumi c'erano anche troppe persone vane, che sapevano con mezzi artificiali acconciare la capigliatura nelle forme le più strane e meno naturali. Una delle più comuni, tra queste mode, era quella di portare i capelli increspati, disposti a scalinata (*coma in gradus formata*), in quella maniera che ci è illustrata dalla testa di M. Antonio, che si trova a Venezia. Lo spargere polvere d'oro nella capigliatura, per dare alla medesima uno splendore luccicante, il che si racconta facesse, a cagion d'esempio, l'imperatore Gallieno, non sarà stato un uso generale, ma solo di poche persone. Un costume ugualmente generale presso gli uomini come presso le donne, nel principio dell'impero, era quello di portar parrucche di capelli posticci (*capillamentum*), sia per coprire la testa calva, sia per far apparire maggiore e più folta la capigliatura già esistente. Se non è da tenere come una esagerazione quell'epigramma di Marziale

Mentiris fictos unguento, Phoebe, capillos
Et tegitur pictis sordida calva comis.
Tonsorem capiti non est adhibere necessum:
Radere te melius spongia, Phoebe, potest (1),

---

(1) Con l'unguento i capei tu imiti e fingi,
Febo, e sul sozzo cranio il crin ti pingi.
Per te del parrucchier vane son l'arti:
Con una spugna puoi meglio tosarti.
Trad. d. Magenta.

s'avrebbe ad inferirne che altri disprezzavano l'uso di siffatte parrucche, e cercavano invece, col dipingere la testa pelata, di produrre l'apparenza, almeno da lontano, d'una capigliatura naturale, ma tagliata corta alla radice. Chè dalle parole stesse del poeta appare evidentemente che il citato epigramma non parla punto (come vorrebbe KRAUSE, *Plotina*, pag. 195) dell'unger con pomata una capigliatura falsa. Del resto, dall'esame dei monumenti apparirebbe che i capelli tagliati cortissimi fossero di moda durante il tempo che corre dall'imperatore Macrino a Costantino il Grande. — La barba intera tornò, come pare, ad essere uso sempre più generale verso i tempi di Adriano. I migliori documenti per la storia dell'acconciatura del capo sono le medaglie, le quali, almeno fino al tempo di Costantino, ci porgono una serie non interrotta di somiglianti teste-ritratti degli imperatori; nelle monete di un tempo seriore, invece, col peggiorare delle impronte va scomparendo in generale anche ogni somiglianza di ritratti. E infatti, gli imperatori che succedettero ad Adriano fino a Costantino il grande portan quasi tutti, sulle medaglie, la barba intera, e solamente alcuni, come Eliogabalo, Balbino, il minore Filippo ed Ostiliano, son rappresentati sempre col mento nudo. Or dunque, se i Romani dedicavano tanta cura al coltivare la barba e i capelli, era cosa naturale che il tener bottega di barbiere (*tonstrina*) fosse dappertutto un mestiere molto proficuo. Di rasoi (*novacula*), di pinzette per isvellere i capelli (*volsella*), di forbici (*axisia*), di diverse sorta di unguenti per distruggere i peli, di pettini (*pecten*), di ferri da ricci (*calamistrum*), di specchio (*speculum*) e dei necessari asciugatoi erano già fin d'allora fornite le botteghe di barbiere, le quali in Italia, non meno che nella Grecia (p. 184), formavano il giornaliero luogo di riunione per gli oziosi, ed il centro di tutte le chiacchere e di tutti i pettegolezzi della città. Certo il misero e angusto spazio, che in Pompei, nella strada di Mercurio, accanto alla *fullonia*, è designato come bottega di barbiere, non può non parere troppo piccolo per contenere un numero piuttosto grande di persone; ma la capitale avrà offerto locali più ricchi e più spaziosi.

Le coperture del capo per le donne romane ci offrono così poca varietà, come quelle degli uomini, o appena un po' maggiore. Cappelli da donna pare non si usassero; in quella vece solevan le donne tirar sovente fin sul sommo del capo la palla (cfr. fig. 470), come gli uomini facevano colla toga. Ancor molto più comodo era quel velo che solevan fissare in cima al capo (fig. 471), e che di là scendeva ondeggiante sulla nuca e sul dorso; una moda nella quale le signore sapevan spiegare altrettanta grazia che civetteria. Più tosto intesa a riparare il capo e a mantenere l'acconciatura dei capelli era la *mitra*, un panno legato a

mo' di cuffia intorno al capo e simile al *sakkos* delle donne greche; si veda p. es. la *mitra* che è sul capo dell'ancella nel quadro rappresentante l'abbigliamento della sposa (fig. 471) e il *sakkos* della figura di donna che sta sacrificando dinanzi alla camera della sposa nelle « Nozze Aldobrandine » (fig. 232). In luogo di queste cuffie usavano non di rado anche vesciche d'animali. La *mitra* non copriva mai il capo oltre alla metà del cocuzzo, come provano le rappresentanze artistiche dei monumenti, e sul davanti la capigliatura era discriminata in graziose linee ondate. Ma ancor più acconcia ed elegante era quella copertura del capo in forma d'una rete di fili d'oro (*reticulum*), che noi conosciamo come foggia greca, e che ai nostri giorni è divenuta di nuovo moda generale, così che non occorre spendere ulteriori parole di spiegazione. Un *reticulum* siffatto è, p. es., quello della figura di donna seduta nella fig. 473.

Un interesse molto maggiore, e sotto più varii aspetti, è in noi destato dal confronto delle acconciature dei capelli di donne romane, che in gran numero abbiamo occasione di considerare nei monumenti del periodo imperiale. Tutte le acconciature dei capelli, dalla più semplice e senza pretese fino alla più complicata e barocca, si incontrano nella antichità romana; e non sono certamente esagerate quelle parole di Ovidio « che le diverse foggie d'acconciar i capelli, in Roma, son così innumerevoli come le ghiande d'una ramosa quercia, come le api sull'Ibla, come la selvaggina sulle Alpi; e che i diversi ordini di crini non possono essere compresi in un numero; e che ogni giorno produce una nuova foggia d'ornamento del capo femminile ». Al paragone però, di quello che dicono le parole del poeta, sono molto scarse le opere di scultura e le impronte di medaglie, che coi loro ritratti di imperatrici, di dame della corte e di persone private, possano fornirci una nozione di quelle innumerevoli acconciature romane. Sono però ad ogni modo sufficienti per esemplificare le mode principali e caratteristiche dei diversi periodi di tempo, in quanto che si può ben credere, che le mode introdotte dalle dame di corte, o per esse inventate, fossero scimiottate da tutto il mondo femminino contemporaneo. Nei primi secoli della repubblica, come tutte l'altre parti dell'abbigliamento e della toeletta erano caratterizzate dalla semplicità e dalla modestia, così anche l'acconciatura del capo femminile era gentile e non artificiosa. La lunga capigliatura era col pettine tirata in dietro, con o senza scriminatura, in linee ondate, e intrecciata o attorcigliata (*crines in nodum vincti, crines ligati*), e poi fissata, mediante nastri e fermagli, o a guisa di corona sul cocuzzolo, oppure in basso dietro la nuca (cfr. fig. 471, la capigliatura della figlia che sta accanto alla madre). Parimenti gradito

era il costume di lasciar cascare le chiome inanellate in lunghi ricci intorno al capo, oppure di riunire in grosse trecce i capelli della fronte coi capelli posteriori, ecc. Era lasciato naturalmente al buon gusto e alla vanità delle signore lo scegliere, tra le diverse acconciature, quella che più armonizzasse col carattere del volto, e il modificarla e modellarla secondo il proprio talento. Così leggiamo in Ovidio (*Ars. Amat.* III, 137 segg.):

> Longa probat facies capitis discrimina puri:
>   Sic erat ornatis Laodamia comis.
> Exiguum summa nodum sibi fronte relinqui,
>   Ut pateant aures, ora rotunda volunt.
> Alterius crines humero jactentur utroque.
>   Talis es assumpta, Phoebe canore, lyra.
> Altera succinctae religetur more Dianae,
>   Ut solet, attonitas cum petit illa feras.
> Huic decet inflatos laxe jacuisse capillos.
>   Illa sit adstrictis impedienda comis.
> Hanc placet ornari testudine Cyllenea, etc. (1).

I quali precetti di cosmetica erano però per fermo diretti principalmente alle beltà ancor giovani e alle fanciulle; dappoichè le donne maritate, nei tempi almeno dei severi costumi, solevano acconciare i capelli sul vertice del capo in forma di un alto *toupé* simile ad una torre, chiamato *tutulus*, tenuto fermo da bende che lo fasciavano tutto attorno; così almeno crediamo di dover intendere la spiegazione che del *tutulus* dà Varrone (VII, 44) con quelle parole: *tutulus appellatur ab eo quod matres familias crines convolutos ad verticem capitis quos habent vitta velatos, dicebantur tutuli, sive ab eo quod id tuendi causa capilli fiebat, sive ab eo quod altissimum in urbe quod est, arx, tutissimum vocatur.* Forse *tutulus* sarebbe il giusto nome da applicare alla acconciatura de' capelli della madre in quella pittura ercolanense più volte citata (fig. 471); solo che qui, essendo la persona in abbigliamento fe-

---

(1)
> Chiede una lunga faccia che sul capo
> Sian ben divisi e non velati i crini;
> Così avea Laodamia le chiome adorne.
> Voglion le piene e ritondette guance
> Che dalla fronte sul confin vi lasci
> Piccol nodo onde veggansi gli orecchi.
> D'un'altra il crin flagelli ambe le spalle,
> Quale al canoro Apollo allor che in mano
> Piglia la lira. Come l'agil Diana
> Altra gli abbia legati, allor che al bosco
> Perseguita le fiere paurose.
> Convien che questa abbia i capelli gonfii,
> E strettamente quella il crine implichi.
> Altra s'adorni in guisa tal la chioma
> Che alla Cillenia cetera assomigli.
> *Trad. d. Bocella.*

stivo, il *tutulus* è cinto d'un cerchio d'oro, anzichè di nastri. Col decadere degli antichi costumi e colla smania dell'ornarsi e del piacere ognor crescente e sempre più allargantesi tra le donne romane, sparì, almeno nelle classi più alte della società, l'acconciatura naturale, e appunto per ciò bella, della capigliatura, per far luogo alle pettinature le più strane, torreggianti sul capo, sia formate di capelli proprii, sia di capelli altrui, e così descritte da Giovenale (VI, 502):

> Tot premit ordinibus, tot adhuc compagibus altum
> Aedificat caput (1).

La cosmetica dei capelli formava una vera e regolare disciplina, e a questa le signore di nobil famiglia dedicavano non poca parte del molto tempo che, in generale, era consacrato alla toeletta. Cameriere apposite, iniziate in tutti i segreti della toeletta, consumate in tutte quelle innumerevoli arti, per le quali dovevano scomparire certi naturali difetti della nobile signora, ed essere attirati su di essa gli sguardi degli uomini, adempievano all'ufficio di acconciare e adornare il capo della padrona; e non di rado dovevano offrire le nude braccia e le nude spalle ai colpi di spillo della bella capricciosa e irritata, che così soleva castigare una eventuale sbadataggine; essa stessa, la padrona, per darsi l'aria di donna colta e dotta, fingeva intanto di porgere attento orecchio alle erudite dissertazioni di rétori e filosofi pagati. Sarebbe però troppo lungo discorso, se noi volessimo far la rivista di tutti gli σχήματα di acconciature dei capelli, che le signore della famiglia imperiale ed altre romane ci mostrano sui monumenti; epperò ci siamo limitati a riprodurre qui i ritratti di tre imperatrici, tolti da medaglie (fig. 475); *a* è il busto di Sabina, moglie di Adriano; *b* quello di Annia Galeria Faustina, moglie di Antonino Pio; *c* quello di Iulia Domna, sposa di Settimio Severo. Per costruire però quelle capigliature torreggianti, di cui parla Giovenale, come per seguir le frequenti mutazioni della moda, non sempre bastavano i proprii capelli; e a questa mancanza dovevano quindi supplire ciocche di capelli

a

b

c

Fig. 475.

---

(1) . . . . . E mole
Compaginata a più solai torreggia
L'edifizio del capo. . . .
Gargallo.

altrui, intrecciate coi capelli naturali, od anche complete parrucche. L'arte stessa non isdegnò di imitare nelle statue-ritratti tutti i particolari di quelle barocche costruzioni erette sul capo; anzi, onde accomodarsi perfino ai cambiamenti della moda, fece talvolta la marmorea acconciatura del capo staccata dal busto e posticcia, così che potesse esser tolta e sostituita via via da altre conformi alle innovazioni che la moda avrebbe successivamente introdotte. La reale Raccolta d'Antichità in Berlino ce n'offre un esempio in un busto, che è detto essere di Lucilla, e dal quale può essere tolta la capigliatura. Insieme colle stravaganti acconciature del capo era pure già antico tra le Romane il brutto costume di tingere i propri capelli. Già ai tempi di Catone era venuta di Grecia la moda di dare alla capigliatura un color giallo-rossiccio; a questo scopo serviva un certo sapone o pomata caustica (*spuma caustica*, ed anche *spuma Batava*), che solevan far venir dalla Gallia. Trovandosi i Romani, per le lunghe guerre, in continuo contatto coi Germani, s'era destata nelle signore romane una predilezione per le bionde chiome (*flavae comae*) delle donne tedesche, in contrapposto al color bruno dei loro propri capelli. Le *flavae comae* germaniche diventarono un vero e regolare articolo di commercio, e con esse si fabbricarono le parrucche con cui le donne romane coprivano i propri capelli.

Più d'una volta ci avvenne di accennare alle pomate ed essenze, che servivano, in parte per arricciare coll'aiuto del calamistro i capelli o per acconciarli a linee ondate, in parte per dare ai medesimi una grata fragranza. E non solamente nella toeletta delle donne, ma anche in quella degli uomini vani questi unguenti odorosi occupavano un posto importante; e Cicerone caratterizzando la società demoralizzata dei compagni di Catilina, li descrive luccicanti di unguenti. A qual grado di raffinamento fossero giunti i Romani nell'arte di preparar queste pomate, è chiaramente attestato dai venticinque nomi di pomate per capelli e di essenze, che Critone, il medico particolare della imperatrice Plotina, ci ha tramandato, insieme colla ricetta per la loro preparazione, nella sua opera intorno alla cosmetica.

Nastri ed aghi crinali servivano a tener fissa e insieme ad ornare la capigliatura. L'uso dei nastri ci è esemplificato nella fig. 471 dall'acconciatura dei capelli di quella, tra le due figlie, che sta presso la madre. Perle e pietre preziose fregiavano queste fascie; e non di rado anche tenevano il luogo di queste de' cerchi di fino fil d'oro o delle lamine d'oro, come ci fanno appunto vedere le figure della madre e della sposa nella medesima pittura, fig. 471. Anche file di perle erano intrecciate nei capelli (vedi la capigliatura dell'imperatrice Sabina, fig. 475 *a*), e da di mezzo a questo molteplice e ampio ornamento spiccava lucci-

cante l'aurea *stephane*, sovente incrostata di pietre preziose (fig. 475 *a*, *b*)(1). A compimento della donnesca acconciatura del capo, aggiungiamo quello che ne è certamente il più gentile ornamento, la ghirlanda, la quale talora era fatta di foglie di fiori, recise dal gambo e attaccate le une sulle altre (*coronae sutiles*), tal'altra era composta di fiori colle loro foglie aderenti ai gambi, e di ramoscelli frondosi insieme intrecciati (*coronae plexiles*); e noi sappiamo che l'abitatore dei paesi meridionali ha un talento speciale nell'intrecciar serti siffatti. Una pittura pompeiana (*Mus. Borbon.*, Vol. IV, Tav. 47) ha per soggetto appunto quattro amorini, che, seduti intorno a una tavola, attaccano insieme, lungo certi fili che pendono da un telaio sospeso al di sopra della tavola, fiori e foglie staccate, e ne forman ghirlande. — Quanto agli aghi crinali (*crinales*), di cui è descritto l'ufficio in questi versi di Marziale (XIV, 24):

> Tenuia ne madidi violent bombycina crines,
> Figat acus sparsas sustineatque comas (2),

gli scavi ne hanno messo in luce un numero grandissimo; e ce n'ha di metallo e d'avorio. Abbiam fatto una piccola scelta dei più gentili e di miglior gusto tra quelli d'avorio, cui diamo qui riprodotti nella fig. 476 *a, b, c, h, i, k*. Facciamo specialmente notare l'aguglia *c*, che ha per capocchia una statuetta di Venere emergente dal mare, e in quella posizione in cui l'arte antica

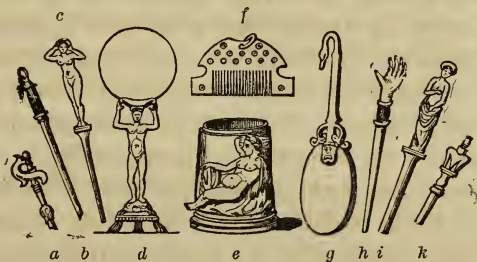



Fig. 476.

ha così sovente rappresentata la dea, vale a dire, mentre colle mani tira indietro le chiome fradicie. In *e* è riprodotto un vasetto d'avorio da unguento, sul quale vediamo in bassorilievo Amore che riposa; *f* è un pettine (*pecten*) di bronzo; notisi però che il pettine appo i Romani, come appo i Greci, non serviva che per pettinare, e non già per tener fermi i capelli. Un altro cosiffatto pettine di bronzo, assai elegante e adorno di fregi e di pietre colorate, è stato trovato alcuni anni fa presso Aigle, nella Svizzera, ed è ora conservato nel Museo di Losanna. Altri pettini, di legno di bossolo oppur d'avorio, si vedono frequenti nei musei.

---

(1) Vedi intorno alla *stephane* p. 187.

(2)
> Quest'aguglia a te fermi i sparsi crini
> Sul capo, acciò gli unguenti
> Non imbrattino i tuoi serici lini.

Intorno alla calzatura abbiamo già dato una descrizione particolareggiata e minuta della suola, della scarpa e dello stivale appo i Greci; e siccome le forme della calzatura sono essenzialmente le stesse anche pei Romani, così poche cose ci restano da aggiungere qui, e crediamo inutile l'offrire nuove illustrazioni tolte dai monumenti artistici. Il sandalo dei Greci corrispondeva alla *solea* romana, e un esempio ce l'offre ancora la fig. 471, dove la madre porta appunto suole siffatte. La *solea*, che era portata da ambo i sessi, era la calzatura abituale per casa, e per dovunque, nella vita privata, l'abito cerimoniale della toga non prescrivesse anche un'altra calzatura. Nel sedere a tavola solevano deporre i sandali, onde le espressioni *demere soleas* e *poscere soleas* valevan quanto: mettersi a tavola e sorgere da tavola. Che i Romani, anche dei tempi più antichi, andassero in volta a piedi scalzi, com'è narrato fosse uso dei Greci (cfr. p. 188) non è probabile. Or dunque, mentre nella vita giornaliera alla foggia con *tunica* o con *lacerna* s'accompagnavano soltanto le *soleae*, nella vita pubblica, invece, quando il Romano compariva in toga, doveva avere il piede coperto del *calceus*, la scarpa chiusa e alta, simile alla nostra alta scarpa da donna (cfr. fig. 224, nº 6). Sui monumenti vediamo spesse volte il *calceus* portato così da uomini come da donne; e se qualche differenza esisteva tra il *calceus* maschile e il *calceus* femminile, questa non doveva essere che nel colore e nella finezza della pelle. Ma a quel modo che la toga e la tunica potevano essere caratterizzate, coi contrassegni che sopra abbiamo descritti, quale costume ufficiale di determinate classi di magistrati, il medesimo carattere di uniforme (seppure quest'espressione può essere applicata alle condizioni del mondo antico) si estendeva anche alla calzatura. Calcei legati al piede con quattro coreggie (*corrigiae*) che serravan le gambe fino al polpaccio, e ornati d'un ornamento eburneo in forma di mezza luna (*lunula*), che era fissato probabilmente sul dorso del piede, facevan parte d'una siffatta divisa ufficiale. Era questo probabilmente il nero stivale chiamato *calceus senatorius* e distinto dal *calceus patricius* o *mulleus*. Il *mulleus*, di pelle rossa e fornito d'alta suola come il coturno, era in origine la calzatura dei re Albani, adottata più tardi dai patrizi romani; esso aveva quartieri accollati, che arrivavano fino al polpaccio, ed eran guarniti di gancetti, *malleoli*; ai quartieri erano attaccate le *corrigiae*. Senza dubbio però il colore non era l'unico carattere che distingueva il *calceus senatorius* dal *patricius*; ed è probabilissimo che esistesse anche una differenza nella forma, segnatamente nella maniera di cingerlo intorno alla gamba, benchè noi non siamo in grado di riscontrare siffatta differenza sui monumenti. Il *calceus* si puliva con una spugna, come mostra una

statuetta di bronzo della raccolta (1) altre volte di Hertz, a Londra, rappresentante uno schiavo etiopico in atto di pulire con una spugna uno stivale.

Una varietà di gran lunga maggiore di quella che il *calceus* ci offre sui monumenti, ci mostrano i sandali col loro artistico intreccio di coregge, non chè quella particolar calzatura, che, a guisa di calza, dal collo del piede fino al polpaccio cinge la gamba colle sue coreggiole. Quest'ultima foggia è sorta indubbiamente dietro il modello greco; ma non abbiamo alcun dato sicuro, onde stabilirne il vero e proprio nome. Essa è, ad ogni modo, notevole nelle statue di imperatori in abito militare per eleganza della forma e degli ornamenti; gli orli superiori, che cingono il principio dei polpacci, hanno una guarnizione di panno o di pelle, e sopravi teste di animali (frequente in particolar modo la cotenna del leone) *en miniature*, probabilmente in lamina di metallo, e tirate a martello. Esempi ci sono offerti, fra molti altri, da alcune statue di Cesare, di Tiberio, di Caligola, di Vitellio, di Adriano, nella serie delle statue di imperatori e di consoli raccolta da Clarac (*Musée*, pl. 891 e segg.). Del resto è necessario avvertire, che gli artisti non si son punto tenuti legati alla regola da noi sopra stabilita, che alla toga debba andar compagno il *calceus;* dappoichè, per es., la statua di Cicerone nel Museo di Venezia, quella di Sulla a Firenze, e quella di M. Claudio Marcello nel Museo Chiaramonti, son vestite di sandali; quella di Balbo nel Museo Borbonico, invece, e molte altre statue-ritratti portano insieme colla toga il *calceus*.

Resta ancora da accennare quella calzatura militare, in uso sotto l'impero, che era nota col nome di *caliga*. L'imperatore Caio Cesare, nato ed educato nel campo, ebbe appunto dalla *caliga* il soprannome di Caligula datogli dai soldati, un nome che più tardi, come Seneca racconta, suonava all'imperatore come un'ingiuria e uno scherno. Era probabilmente uno stivale con fusto corto e riboccato in alto, e assomigliava fino a un certo segno agli stivaloni, che fanno parte del costume spagnuolo del medio evo. Un siffatto stivale è portato, a cagion d'esempio, dai pretoriani di un bassorilievo, che sarà da noi riprodotto più avanti (fig. 523), quando descriveremo l'armatura romana.

Abbiam già fatto cenno, ripetute volte, degli intrecci di coreggioli, coi quali le suole e le scarpe erano legate intorno al piede e, dai malleoli in su, intorno alla gamba. Questi legami coprivano per lo più la gamba fino a mezzo il polpaccio (*fasciae crurales*, *tibiales*); talvolta però

---

(1) *Catalogue of the Collection of Assyrian etc. Antiquities, formed by Hertz*, bearbeitet von W. Koner. Londra, 1851. Tav. III.

involgevano anche il femore (*fasciae feminales*); ma quest'ultima foggia era riguardata come segno di mollezza. Sui monumenti storici del periodo imperiale vediamo tutti i legionari romani vestiti di calze, che non arrivavano più in su che la metà del polpaccio; e sopra a queste calze un intreccio di coreggie, che abbraccia il calcagno, il dorso del piede, comprese le dita, e la gamba fino a pochi pollici in su del malleolo. Questo costume fu probabilmente introdotto pei militari, come quello che è certamente comodissimo per le marcie.

Calzoni (*braccae*) erano portati in origine solamente dalle popolazioni barbariche, ma furono poi adottati anche da quei soldati romani, che, nelle guerre coi popoli nordici, dovevano restare per lungo tempo esposti al crudo clima settentrionale. Nelle illustrazioni che saranno più avanti annesse al capitolo intorno al trionfo, tratte dai bassirilievi degli archi trionfali, vedremo che i suonatori di corno, i quali aprono la marcia, e i guerrieri che vengono dopo di questi, portando delle vittorie in cima a delle picche (fig. 532, 533), sono vestiti di tali braconi; e brache simili portano anche i soldati barbarici, che in quella medesima serie di figure precedono, colle mani legate, il carro del trionfatore (fig. 538, cf. 526). Calzoni aderenti e a guisa di maglia, come quelli di cui appaion vestite le amazzoni (cf. fig. 272), son portati dai guerrieri persiani in quel mosaico già da noi descritto, che è noto sotto il nome di « Battaglia di Alessandro ».

97. Numerosi oggetti d'ornamento trovati così in Pompei come in altri luoghi, e segnatamente nelle tombe, fabbricati di metalli preziosi, d'avorio, di pietre preziose e di perle, talora di un merito artistico non dispregevole, ci offrono l'occasione, insieme colle testimonianze scritte degli antichi, di aggiungere alcune considerazioni intorno a questo genere di antichità pertinenti in ispecial modo alla toeletta femminile. Aghi crinali, orecchini, collane, braccialetti, cinture e fermagli costituiscono, tutti insieme, quella classe di ornamenti che si solevano abbracciare nel concetto di *ornamenta muliebria* (1). Di tutti questi oggetti si è già trattato nel capitolo (§ 47) intorno agli ornamenti muliebri dei Greci, e molti degli oggetti d'ornamento trovati in terra ro-

---

(1) Una siffatta fornitura completa da donna, consistente di braccialetti e collari, anella, orecchini, *broches* e spilloni, fu scoperta nel 1841 nelle vicinanze di Lione (Cfr. Comarmond, *Description de l'écrin d'une dame romaine, trouvé à Lyon en 1841.* Paris et Lyon 1844). Sono specialmente preziosi fra questi oggetti i sette *colliers* formati di smeraldi, di granati, di zaffiri, di ametiste e di coralli. Quanto lusso spiegassero le donne romane in fatto di gioie apparisce da un passo di Plinio (*Nat. Hist.* IX, 117), dove è detto che Lollia Paulina, la sposa di Caligola, nelle occasioni ordinarie soleva portare un fornimento di gioie del valore di 40 milioni di sesterzi (= fr. 11,250,000).

mana, portano tutta l'impronta di lavoro greco. Noi perciò rimandiamo il lettore agli esempi di lavori d'oro e d'argento dati nella sezione greca di questo lavoro (fig. 225 e 226).

Intorno agli aghi per capelli (*crinales*) e al loro uso s' è già parlato a pag. 580 seg., e n'abbiamo anche riprodotto un certo numero nella fig. 476. Altri più semplici, lunghi da sette ad otto pollici, con capocchie rotonde o faccettate, od anche fornite d'una cruna per fissarvi la fila di perle, si trovano in quasi tutte le raccolte. Intorno al cerchio d'oro, che serviva insieme per tener fermo il *tutulus* e come ornamento, si è pure tenuto discorso a pag. 580, e qui ci limitiamo a far rilevare gli aurei fermagli elastici, aperti davanti, che adornano il capo della sposa nella più volte citata fig. 471.

Intorno al collo portavano collari (*monilia*) e collane (ossia catene pendenti dal collo sul petto, *catellae* — cfr. ancora madre e figlia nella fig. 471), d'oro e fregiate di pietre preziose e di perle. Tra i *monilia* ce n'ha uno di squisito lavoro, trovato in Pompei (*Mus. Borbon.*, Vol II, Tav. 14), formato d'un intreccio di fil d'oro elastico, d'una finezza di lavoro straordinaria; i capi si chiudono con un serrame, che ha una piastra ornata di rane. Non meno interessante è una catena d'oro, trovata vicino al monte Magura in Transilvania, lunga 5 piedi e 6 pollici e del peso di 203 ducati; la si conserva presentemente nell'I. R. Gabinetto delle medaglie e delle antichità in Vienna; pendono da essa, mediante trenta piccoli anelli, cinquanta strumenti *en miniature*, ossia della stessa grandezza, presso a poco, di quei siffatti ciondolini, che anche noi portiamo. Falcetti, coltellini d'ogni maniera, forbicine, chiavettine, arnesetti da giardiniere, àncore, seghettine, pinzette, martelletti e molt'altri oggettuzzi di simil fatta, gentilissimamente lavorati, vediamo noi ciondolanti da questa catena, e messi insieme a capriccio (fig. 477) (1). — Le catene, più lunghe, giranti più volte attorno al collo e pendenti sul petto, servivano non di rado a portare una piccola cassula (*bulla*). Fanciulli di nobili famiglie, e più tardi

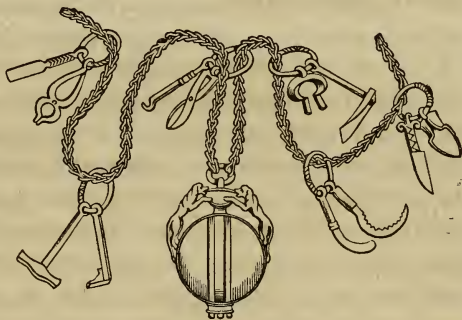



Fig. 477.

(1) Cfr. la descrizione dei *colliers* dell'or ora accennata scoperta di Lione, in MARQUARDT, *Römische Privatalterthümer,* 2ª Sez. 1867, p. 294.

anche figli di libertini, ma nati di legittimo matrimonio, portavano, secondo un costume tolto agli Etruschi, questa *bulla* appesa, mediante un nastro, al collo. Entro la *bulla* si conteneva un amuleto contro malattie, contro malìe e contro il mal d'occhio o fascinazione; e infatti essa, in origine, era portata solamente dai fanciulli, che, raggiunta l'età pubere, la deponevano insieme colla *praetexta* e colle scarpe infantili e allora la *bulla* era dedicata agli dei Lari, ossia alle deità tutelari delle loro case. Più tardi però anche persone adulte, e segnatamente i trionfatori romani, presero il costume di portar la *bulla* contro la fascinazione (*inclusis intra eam remediis, quae crederent adversus invidiam valentissima*). Parecchie statue di giovani romani, colla *bulla* appesa a un largo nastro, si son conservate. La statua di un giovane vestito della toga, nella Galleria di Dresda (Clarac, *Musée*, pl. 906) ha un simile amuleto; dal che si inferisce che l'uso di portar la *bulla* non era limitato, almeno in un periodo seriore, alla sola infanzia. Una *bulla* trovata a Pompei, appesa a un cordone elastico in fil d'oro torto a spira, era probabilmente destinata per un collo di donna (cfr. la *bulla* che pende dalla collana, fig. 477).

Braccialetti (*armillae*, *bracchialia*) o serpentiformi, e quindi eguali agli ὄφεις dei Greci (cf. p. 194), o in forma di nastri, o d'anelli, o infine di fili intrecciati, ornavano le braccia delle donne, sia sopra che sotto il gomito. Siffatti ornamenti veggonsi sovente sugli antichi monumenti artistici, e si trovano anche frequentemente braccialetti di bronzo o di metallo prezioso nelle tombe romane. Che fossero portati anche nei tempi più antichi dagli uomini di quelle popolazioni che circondavano il dominio romano, si argomenta dal racconto di Tarpea, che tradiva la patria pei braccialetti portati dai Sabini al sinistro braccio, ed è provato ancora dalle figure d'uomini giacenti, sopra i coperchi delle urne cinerarie etrusche. Sotto l'impero tornò di moda l'uso di massicce armille, ma solamente quali doni d'onore per dimostrato valore, come è indicato dalla figura di quel centurione, coperto di catene d'onore, che è nel bassorilievo da noi riprodotto più avanti (fig. 531), nel capitolo intorno alle onorificenze militari.

Orecchini (*inaures*, *pendentes*) erano in uso appo le donne romane non meno che appo le greche. I molti esempi trovati in Pompei dimostrano che, almeno nei primi tempi dell'impero, la forma più gradita negli orecchini era quella di un qualche segmento di sfera. Senza dubbio, però, anche nell'antichità questo capo d'ornamento era soggetto ai capricci della moda, e variava col variare di questa. Troviamo, oltre alla accennata forma, anche orecchini di perle o pietre preziose, appesi all'orecchio mediante fini uncini di filo metallico (cf. fig. 471). « Due perle,

una accanto all'altra, e una terza sopra le prime due, formano adesso» come Seneca deplora « un solo pendente. Probabilmente queste pazze furiose di donne credono che i loro mariti non sarebbero abbastanza tormentati, s'esse non portassero due o tre masse ereditarie appese a ciascun orecchio! » Era pure di moda il portare una sola grossa perla (*unio*) all'orecchio. Le perle bianche, del color dell'allume, erano le più pregiate, e il loro valore era determinato dalla grandezza, dalla rotondità e dalla levigatezza. Per addur qualche esempio delle somme immense che si pagavano per siffatte perle, basti sapere che Cesare regalò alla madre di Marco Bruto una perla, che aveva costato sei milioni di sesterzi (più di 1,631,000 franchi); ed è noto il racconto di quella perla che Cleopatra bevè sciolta nell'aceto, e che avrebbe avuto un valore di dieci milioni di sesterzi (più di 2,192,000 franchi).

Ma di un lusso non minore solevasi far mostra con quegli anelli in cui erano incastonate pietre preziose arrotate, e pietre intagliate. La semplicità dei tempi più antichi si dimostrava, anche in questo rispetto, per l'uso, venuto dagli Etruschi, di portare un semplice anello-sigillo di ferro alla mano destra; e anche quando già era divenuto generale il costume di portare anelli d'oro, la memoria di quell'antica semplicità si conservò in talune antiche famiglie romane, nelle quali si continuava a portare ed usare l'anello-sigillo di ferro. Dapprincipio il diritto di portare un anello d'oro valeva come esclusivo contrassegno degli ambasciatori mandati a popoli stranieri; e ad essi eran forniti questi anelli a spese dello Stato, allo scopo di accrescere il decoro della loro qualità; più tardi quel diritto si estese anche ai senatori e a quei magistrati ch'erano parificati nel grado ai senatori; da ultimo anche ai cavalieri. Ma quando poi per effetto delle guerre civili n'andò via via più rilassato e disciolto l'antico e saldo organamento sociale e legislativo, e quando molti cavalieri, per la perdita del loro censo, furon costretti a uscire dall'ordine equestre, molti s'appropriarono indebitamente il *jus annuli aurei*. Fu bensì fatto, sotto i primi imperatori, il tentativo di richiamare in vigore le antiche disposizioni intorno al diritto di portar l'anello d'oro; ma era già sì grande allora, e continuò ad essere tanto grande nel seguito il numero dei libertini che avevano ottenuto dagl'imperatori stessi questa distinzione, che l'anello d'oro a poco a poco perdette interamente il suo primitivo significato. Già ai tempi di Adriano esso non valeva più qual distintivo di una classe speciale, e Giustiniano concesse perfino a tutti i cittadini, tanto liberi che libertini, il diritto di portare l'anello d'oro. Come fosse fatto questo anello noi non sappiamo; possiamo però ben ammettere che fosse un semplice pesante cerchietto d'oro, simile al nostro anello nu-

ziale. Perchè fosse distinto da tutti gli altri anelli, fregiati di pietre, di cui era concesso il libero uso a tutti, uomini e donne, indistintamente, l'*annulus aureus* doveva conservar sempre la sua forma tradizionale; epperò non poteva certamente mutar forma secondo il mutar della moda. Invece, la vaghezza per quegli altri anelli ornati di pietre preziose e di gemme (dei quali abbiamo tenuto più ampio discorso, trattando degli anelli greci, p. 194 segg.), e la mania di far pompa dei medesimi, e specialmente dei begli intagli di gemme incastonate, s'era diffusa, per fermo, in tutte le classi della popolazione. Quasi tutti gli scavi mettono in luce di siffatte pietre da anelli; e il confronto dei diversi stili di questi oggetti d'antichità, di cui oggi è grande il numero nelle raccolte pubbliche e private, ci forniscono una chiara nozione intorno alle produzioni dell'antica sfragistica e intorno ai diversi stadi per cui quell'arte è passata, dai lavori più stupendi, quali li produsse l'étà di Alessandro Magno, fino a quelli che appartengono ai tempi del totale decadimento della concezione artistica e della tecnica. Però anche qui, non diversamente che per la storia della pittura dei vasi, noi manchiamo d'una base propriamente storica, sulla quale sia dato fondare una storia dello svolgimento della sfragistica ordinata in determinati periodi, in quanto che i nomi di artisti, incisi nelle gemme, non si possono fissare storicamente o cronologicamente che in casi molto rari, e anche per ciò che riguarda i ritratti, che pur son frequenti, non si può determinare il tempo, in cui furono eseguiti, se non per approssimazione. Aggiungi ancora, che, come in ogni altra sfera dell'arte, così nella sfragistica, ai prodotti più fini e perfetti vanno compagni lavori molto strapazzati e di mani molto inesperte; della qual cosa non va solamente incolpata la incapacità di molti incisori in pietra, ma ancora quella passione generale per le pietre incise, che creò accanto all'arte il mestiere, dove non più la bellezza del disegno, ma il buon mercato diventa considerazione predominante: un fatto che ai nostri giorni si ripete anche troppo spesso, ed è similmente esiziale per la creazione delle più nobili opere dell'arte. Che poi, nell'esercizio di quest'arte, i Romani non fossero, fuorchè in rarissimi casi, creatori indipendenti, e che la medesima fosse piuttosto coltivata, in modo speciale, da artefici greci, è provato dai nomi d'artisti tramandatici sia dagli autori, sia in iscrizioni. Questi anelli, pei quali esistevano anche apposite custodie (*dactyliothecae*), servivano o come sigilli, o anche per semplice ornamento; e i Romani e le Romane solevan caricarne le proprie dita. « In principio » come Plinio riferisce « era costume di portar anelli soltanto al quarto dito [vale a dire appunto l'anulare]; ma più tardi anche l'indice ed il mignolo furon coperti d'anelli, e il solo medio

restò libero. Taluni » continua Plinio « mettono tutti gli anelli nel solo dito mignolo; altri invece non ne mettono anche in questo che uno solo, a fine di far risaltare l'anello col quale suggellano [*quo signantem signent*]. Questo, come cosa rara e da non essere abusata, è custodito, e si cava fuori come da un santuario: gli è dunque vera ostentazione il portare un solo anello nel dito mignolo, perchè con ciò si vuol indicare che se n'ha un altro ancor più prezioso in serbo, ecc. » A qual punto arrivasse il lusso nel portare anelli, si può argomentare dal fatto che si avevano diversi fornimenti d'anella, da usarsi secondo le diverse stagioni; un fornimento più leggiero per l'estate, uno più pesante per l'inverno. Esistevano anche, già a quel tempo, in Roma maggiori dattilioteche, così pubbliche come private, nelle quali stavano in mostra le gemme incise predate nelle spedizioni di conquista. Così, il già più volte citato Scauro possedeva nei suoi tesori d'arte greca anche una raccolta di gemme; Pompeo dedicò nel Campidoglio, come dono votivo, la ricca collezione di pietre incise rapita a Mitridate; e Cesare dedicò perfin sei raccolte nel tempio della *Venus Genitrix*.

Quanto alle fibbie o *broches* (*fibulae*) necessarie per serrare le cinture e i capi di vestiario in forma di mantelli, esse servivano alle donne per attaccare la *palla* ed altri vestimenti esteriori, agli uomini specialmente per annodare i capi del *sagum* e del *paludamentum* sulla spalla destra; insomma facevan l'ufficio dei nostri bottoni, dei nostri ganci e gangherelli e dei nostri spilli; e ciò spiega come tra gli altri oggetti d'ornamento si trovino frequentissime queste *fibulae* nei luoghi che sono stati sedi di antiche abitazioni, o in antichi campi di battaglia. Le *fibulae* non erano al certo d'altro metallo che di bronzo, nel tempo dell'antica semplicità di costumi; ma col crescer del lusso più non bastò questo semplice e modesto metallo. *Fibulae* d'argento e d'oro, spesso fregiate di pietre preziose e di cammei (*fibulae gemmatae*), divenner sempre più d'uso generale; tanto che ai tempi di Aureliano fu perfino concesso ai soldati comuni di portar fibbie d'oro, anzichè d'argento. Quelle che fra tutte si trovan più di frequente sono le *fibulae* in forma di staffa, dove la staffa stessa è più o meno riccamente ornata, e l'ardiglione elastico, oppure fissato mediante una cerniera; altre *fibulae* son più simili alle nostre fibbie (fig. 478). Tutte del resto sono simili nella loro struttura alle fibbie da *plaid*, e alle *broches* che usiamo noi.

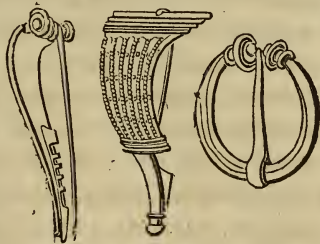



Fig. 478.

I Romani non conoscevano specchi di vetro; in luogo di questi ado-

peravano specchi di metallo, lucidi, di forma rotonda o quadrangolare. Eran questi forniti, come i nostri specchi a mano, di un manico (fig. 476 *g*, cfr. fig. 228), che serviva per tenere l'arnese sollevato davanti alla persona che si specchiava, e ancora per appenderlo alla parete, quando non lo si adoperava, come indicano chiaramente molte pitture di vasi; dalle quali noi possiamo, inoltre, ricavare una nozione chiara per ciò che riguarda l'ornamentazione degli specchi. Però, per conservare specchi di maggior valore e di più squisita fattura, usavano speciali custodie. Altri specchi a mano potevano anche posare sopra un piede, come è quello segnato *d* nella fig. 476, dove il fusto che sostiene il disco è una figurina ritta sul dorso d'una tartaruga, la quale, alla sua volta, posa sopra una base fornita di piedi. Anche qui, come in generale per tutti gli utensili forniti di prese, era dedicata una cura non comune a fare ornato ed elegante il manico. Anche il rovescio e il margine del disco offrivano, del resto, luogo opportuno a ornamenti e disegni, o incavati o rilevati con lavoro d'intaglio. In origine gli specchi erano fabbricati con una mistura di stagno e di rame; ma più tardi con argento fino, della qual seconda maniera è detto inventore Pasitele, un contemporaneo di Pompeo. Al tempo di Plinio solevasi perfino indorare il rovescio, perchè si credeva che con ciò lo specchio riflettesse più fedelmente l'imagine. Che ingenti somme si prodigassero dalle signore romane nell'acquisto di specchi d'oro e d'argento, cosiffatti che potessero star ritti, arrivando da terra all'altezza d'un uomo (*specula totis corporibus paria*, SENECA, *Quaest. Nat.* I, 17), ce lo dice l'amara osservazione di Seneca, che un solo specchio ai suoi tempi costava più dell'intera dote che in tempi antichi lo stato soleva dare alle figlie di generali poveri. Le persone meno ricche si accontentavano naturalmente di specchi o fatti d'una mistura di rame e di piombo, che imitava l'argento, od anche semplicemente rivestiti della medesima.

Come d'una classe speciale di specchi, va fatta menzione particolare di quelli che in gran numero provengono dalle necropoli dell'Etruria, e segnatamente dalle ruine dell'antica latina città di *Praeneste*, e che, per la egual forma loro e per l'egual carattere degli ornamenti, si dimostrano appartenere a un gruppo distinto. Sono questi quegli specchi di metallo che sono noti sotto l'appellativo appunto di «etruschi», e dei quali il Gerhard pubblicò una raccolta completa nella sua opera «*Die Etruskischen Spiegel*» (4 Parti. Berlino 1838-69). Di forma circolare, oppure in forma di pera, offrono quasi tutti, sul rovescio, disegni incavati con lavoro d'intaglio, rappresentanti scene della mitologia o della vita comune. Questi disegni sono, per la maggior parte, imitazioni negligenti di originali greci, e quando per la mollezza e sensualità delle

forme, quando per le contorsioni dei corpi compressi a forza dentro il cerchio dello specchio, producono troppo spesso in noi l'impressione la più disaggradevole; pochi soltanto possono pretenderla a qualche merito artistico. Molti di questi specchi, e specialmente quelli di *Praeneste*, furon trovati, insieme con altri utensili attinenti alla toeletta, in certe cassette cilindriche, coi coperchi a vôlta, fatte di legno, ma rivestite di cuoio e con fornitura metallica, oppure fatte interamente di metallo. Le quali cassette o panieri, per la loro somiglianza colla *cista mystica*, vale a dire col sacro canestro dei serpenti che sovente s'incontra sui monumenti, sono pure designate col nome di *cistae mysticae*. Questa circostanza, unita al carattere particolare dei disegni (che appartengono in gran parte al mito degli dèi e degli eroi, e che si trovano fatti egualmente con lavoro d'incavo tanto sul rovescio degli specchi quanto sulla superficie delle *cistae*), e, infine, i margini alquanto ripiegati, che danno al disco dello specchio una certa somiglianza colla *patera*, furono la cagione, che per lungo tempo questi specchi si considerassero come coppe sacrificali; ciò che tuttavia è in piena contraddizione colla forma delle *paterae* romane. L'opinione di Gerhard, il quale in questi arnesi non riconosce appunto altro che specchi appartenenti a un più antico periodo del fiorire dell'arte etrusca, è ora universalmente ammessa come la vera.

Ci resta d'aggiungere alcune parole intorno ai segreti della toeletta delle signore romane; nei quali segreti noi siamo iniziati dalla satira mordace di antichi autori. Essa ci svela senza pietà tutte quelle misteriose arti che la femminile smania di piacere aveva già fin d'allora scoperte, intese a velare difetti della persona e a richiamare in fiore quelle attrattive e quei vezzi, che una vita licenziosa faceva troppo presto svanire. Queste descrizioni satiriche non si riferiscono a singole persone; esse ci presentano piuttosto un quadro generale della immoralità in cui era caduta nei tempi dell'impero la parte per fermo più numerosa delle donne di alto grado. Sarebbe però un uscir dal nostro campo, se volessimo mettere a profitto tutta, e sotto tutti gli aspetti, la ricca materia, attinente a questo punto della vita antica, che si contiene nei monumenti scritti; noi, facendo seguito a quanto si è già detto più sopra (p. 577 segg.) intorno alla cosmetica dei capelli, ci limiteremo a citare taluni mezzi di abbellimento che il femminile mondo elegante di quei tempi aveva trovato per conservare la morbidezza e il bel colore della carnagione, e per nascondere sopraggiunte avarie. La vita licenziosa delle donne (e l'esempio, nella maggior parte dei casi, partiva dalle dame di corte) lasciava ben presto le sue tracce sul volto delle Romane; e le parole con cui Luciano descrive le sue contemporanee

non sono certo una esagerazione. « Se alcuno » dice egli « potesse veder queste signore nel momento in cui esse finalmente si destano dal loro sonno mattutino, ei crederebbe per fermo che siasi a lui affacciato un gatto mammone o un babbuino, cui incontrare il mattino al primo uscir di casa, vale, nella credenza generale, come pessimo augurio ». Durante la notte, per conservare la delicata carnagione, portavano sul volto una larva (*tectorium*) preparata con pasta di pane e latte d'asina; un'invenzione di Poppea moglie di Nerone, onde questa pappa cosmetica aveva anche il nome di *poppaeana*. Un altro mezzo per levare le grinze della pelle consisteva, del pari, in una larva, fatta con una mistura di riso e di pasta di fagiuoli. Per togliere poi dal volto questa crosta, lo si lavava con tiepido latte d'asina:

> Tandem aperit vultum et tectoria prima reponit:
> Incipit agnosci, atque illo lacte fovetur,
> Propter quod secum comites educit asellas (1).
> (Juven. VI, 467 segg.)

e nel corso della giornata solevasi più volte ripetere questa operazione del lavare il volto con latte fresco; pel quale scopo l'imperatrice Poppea, come racconta Plinio (*Nat. hist.* XXVIII, 12), si faceva accompagnare da mandre di asine e faceva riscaldare perfino le sue sedie da bagno con caldo latte. Un raffinamento non meno perfezionato si praticava nel dipingere il volto mediante preziosi belletti, stemperati colla saliva, bianchi (*creta*, *cerussa*), e rossi (*fucus minium*, *purpurissum*). Non solamente erano tinte di nero le ciglia e le sopracciglia, od anche alle naturali se ne sostituivano di solamente dipinte (come s'è visto che quel capo calvo dell'epigramma di Marziale, p. 575, si dava cura di nascondere la sua calvizie con capelli dipintivi sopra); ma le signore solevano perfino creare la trasparenza delle vene, alle tempia, con tratti di pennello d'un delicato colore azzurrognolo. Nè si restò addietro nell'invenzione di mezzi intesi a pulire e conservare i denti e le gengive, come a dire polveri e tinture; e l'arte di mettere falsi denti e dentiere, fatte d'avorio e legate con fil d'oro, era già nota ai Romani fin dal tempo in cui furon pubblicate le dodici tavole; dappoichè leggesi in queste, che è vietato di mettere oro in bocca ai morti che s'interrano, salvo il caso in cui si tratti dei necessari denti finti. Un epigramma di Marziale sferza tutte queste arti delle signore del periodo imperiale,

---

(1) . . . . . Ecco scoprirsi
Il volto alfin de' primi integumenti.....
Già si comincia a ravvisare. Il latte,
Che morbido gliel fa, da l'asinelle
Ritrae; compagne a lei perciò sì care.

arti che all'uomo onesto facevan ribrezzo. Ecco la prima parte di quel-l'epigramma:

Cum sis ipsa domi, mediaque ornere Subura,
Fiant absentes et tibi, Galla, comae:
Nec dentes aliter quam Serica nocte reponas,
Et jaceas centum condita pyxidibus:
Nec tecum facies tua dormiat, innuis illo,
Quod tibi prolatum est mane, supercilio. (1)

98. Questo capitolo, col quale veniamo a parlare della cura del nutrimento, dovendo restar privo di illustrazioni monumentali, non risponderebbe, a tutto rigore, a quello che il lettore è in diritto di chiederci; ma la natura dell'argomento, che non è di poca importanza come elemento caratteristico della vita domestica dei Romani, ci costringe a non passarlo sotto silenzio, e a discorrere del *triclinium* romano con quella stessa ampiezza, colla quale furono da noi trattati

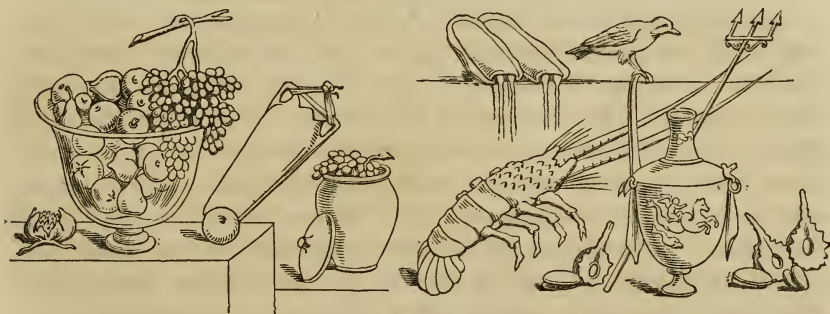



Fig. 479.

i banchetti e il simposio dei Greci. Per pur tuttavia introdurre qualche cosa di figurato anche nella cerchia di queste considerazioni, vogliamo sottoporre all'attenzione del lettore un certo numero di dipinti murali ercolanensi e pompeiani, dove son rappresentati commestibili di varie specie; qua frutta, come sarebbero grappoli d'uva, mele, pere,

---

(1) Benchè in Subura i vezzi tuoi preparinsi,
Mentre in casa tu resti,
Galla, e il tuo crin lungi da te s'appresti:
Benchè alla notte i denti tuoi co' serici
Abiti insiem dimetti,
E ti riponi in cento e più vasetti:
Benchè il tuo viso mai teco non corchisi;
Pur tu m'inviti e adeschi
Con quel tuo ciglio che al mattin rinfreschi.
(*Magenta*).

cotogne, ciliege, fichi, e funghi mangerecci, talvolta custodite dentro vasi di vetro trasparente; là selvaggina sventrata, pesci, crostacei. Tutte queste vivande sono graziosamente disposte e aggruppate (1); per modo che rammentano al vivo, nella composizione, le pitture di questa classe appartenenti al periodo fiorente della pittura di genere dell'antica scuola olandese (fig. 479).

Ora, quanto ai diversi pasti del giorno, i Romani facevano una prima colazione (*ientaculum*, *iantaculum*), ossia lo spuntino della mattina, che consisteva di un po' di pane inzuppato nel vino o condito con sale, oppure di uva, di olive, di formaggio, di latte, di uova; prendevan questo primo pasto più presto o più tardi, secondo la diversa ora della levata. Poi, verso il mezzogiorno, secondo la nostra divisione del giorno, ossia verso la sesta ora, secondo il tempo romano, prendevano il *prandium*, ch'era un pasto con cibi un po' più sostanziosi, o freddi o caldi. Il pasto principale, la *cena*, era verso la nona ora, ossia all'incirca verso la metà dell'intervallo tra il mezzogiorno e il tramonto del sole. *Ientaculum*, *prandium* e *cena*, corrisponderebbero dunque, così rispetto alle ore come alle qualità del pasto, ai tre pasti degli Inglesi, *breakfast*, *luncheon*, e *dinner*. Uno dei principali alimenti dell' uomo del popolo, così in tempi più antichi come in più recenti, era una minestra (*puls*) fatta di farro (*far*, *ador*), che era quindi ciò che per noi è il pane. Venivano per giunta verdure, come cavoli (*brassica*), rape e rafani (*napus*, *beta*, *pastinaca*), porro (*porrum*), aglio (*allium*), cipolle (*cepa*), legumi (*legumina*), citriuoli (*cucumis*), cucurbite (*cucurbita*), meloni (*melo*), ecc.; cibi di carne erano certamente riservati pei giorni festivi. Dapprincipio l'impianto della cucina corrispondeva ancor esso alla semplicità de' costumi de' tempi antichi, quando, come Plinio osserva, gli schiavi gustavano, alla mensa stessa del padrone, le medesime vivande. E quando qualche occasione solenne richiedeva una imbandigione più splendida, si trovavano sempre sul *macellum* (così era chiamato in Roma, come in altre città, il mercato dove si vendeva ogni sorta di companatico), cuochi in abbondanza, che offrivano i loro servigi, e forse non erano rare, in simili occasioni, delle scene simili a quella, che Plauto, con tanta verità, descrive nel suo *Pseudolo*:

> Quia enim, quom extemplo veniunt conductum cocum,
> Nemo illum quaerit, qui optumus et carissumust;
> Illum conducunt potius, qui vilissumust.

---

(1) Cfr. *Museo Borbonico*, VIII, Tav. 20, 57. *Pitture antiche d'Ercolano*, Vol. II, Tav. 56 segg.; III, Tav. 55.

Hoc ego fui hodie solus obsessor fori.

. . . .

Non ego item coenam condio, ut alii coci,
Qui mihi condita prata in patinis proferunt,
Boves qui convivas faciant, herbasque oggerunt,
Eas herbas herbis aliis porro condiunt (1).

Un cambiamento essenziale in ordine al numero e alla scelta delle vivande non intervenne nelle case dei ricchi, se non colla decadenza dei costumi, che cominciò in seguito alle conquiste nella Grecia e nell'Asia. Le semplici vivande vegetali più non bastarono ad appagare le voglie dei ghiottoni: cibi di carne e di pesce, insalate, fini condimenti e droghe, qualità squisite di frutta, formarono le gioie della tavola; e in luogo d'un sol cuoco, noleggiato solamente per le circostanze solenni, dovette ora la famiglia degli schiavi fornire un contingente non piccolo di cuochi e guatteri, e popolarne la cucina, anche solamente per preparare il solito pranzo di ogni giorno. Similmente, l'ufficio di fornaio, che in tempo più antico spettava alle donne, fu ora affidato a uno schiavo appositamente scelto; e questo doveva dar prova dell'arte sua col preparar paste e pasticcini, non solamente di squisito sapore, ma ancora di forme gentili e varie; egli doveva insomma essere addentro in tutti i rami dell'arte del pasticciere; ed è quindi naturale che si pagassero ingenti somme per aver degli abili cuochi e pasticcieri. In generale però il lusso e la corruzione non si appalesavano tanto nella squisitezza dei cibi, e in quella *gourmandise*, che in fin dei conti mal non s'addice a costumi ingentiliti, quanto, piuttosto, nelle abitudini d'una crapula, veramente insensata e ributtante; abitudini che toccarono il loro massimo grado durante il periodo di tempo che passò tra la battaglia di Azzio e l'impero di Vespasiano, e contro le quali non poterono esercitare che una ben debole opposizione le leggi suntuarie, otto volte rinnovate nel corso di quel periodo.

Entrando ora un po' più nei particolari della cucina, e in primo luogo parlando delle vivande fornite dal regno animale, noi troviamo che le specie minori dei pesci di mare, come il *lacertus*, la *maena* e le più piccole triglie (*mullus*), si mangiavano non di rado dalle persone della classe povera e della classe media; invece la triglia grande (*mullus*) era il pesce più desiderato sulla tavola del ricco, come quello ch'era il

---

(1) Perchè appena vengono a noleggiare un cuoco, niuno corre a quello il quale è valente, e si fa pagar meglio, ma fermano piuttosto chi domanda meno. Ecco perchè io fui il solo che me ne stessi seduto in piazza....... Nè le cene mie sono quelle degli altri cuochi, i quali ti mandano in sulla tavola una prateria, come se i convitati fossero altrettanti buoi. E' fanno una folata di erbe, e d'erba condiscono anche le verdure.

Trad. d. Donini.

più caro. Il prezzo che si pagava per questo pesce aumentava di molto coll'aumentare del peso; e più d'una volta ci è riferito, che dai buongustai si pagavano mille sesterzi per un *mullus* di 4 libbre, 6000 per uno di sei libbre, e così via in proporzione sempre crescente. D' altri pesci, ch' erano pure tenuti in alto pregio, citiamo la *muraena*, specie di anguilla di mare, di cui gli stretti di Sicilia e di Tartesso fornivano le qualità più squisite; il *rhombus*, che si faceva venire specialmente da Ravenna; l'*aurata*; il *lupus* (il luccio o la spigola), allevato entro serbatoi di pesci: finalmente tutti quei pesci in conserva e salati, provenienti dalle coste del Ponto, della Sardegna e della Spagna, che sotto il nome di τάριχος formavano un importante ramo di commercio. Vanno infine qui ricordati i diversi composti e le diverse salse di pesci (*garum*, *muria*, *alec*), nella preparazione delle quali la cucina romana spiegò un raffinamento unico. Tra i testacei erano particolarmente amati il murice mangiabile (*murex*), l'echino (*echinus*), le lumache (*cochlea*): sopra tutto poi le ostriche (*ostrea*), cui Plinio (*Nat. Hist.* XXXII, 6, 21) chiama il re dei piatti (*palma mensarum divitum*). A fine poi di non restar mai sprovvisti di questi pesci e di questi testacei, e di poterli convenientemente ingrassare per la tavola dopo il trasporto dal lontano mare, i Romani preparavano dei bacini (*piscinae, vivaria piscium*), che, secondo la diversa qualità dei pesci che vi si dovevan conservare, si riempivano d'acqua dolce o d'acqua di mare (*dulces* e *salsae*), e che, pel necessario afflusso e scarico dell'acqua, comunicavano con canali, mediante imboccature chiuse con inferriate. Il primo che introducesse l'uso delle *piscinae* dicesi sia stato Licinio Murena; e Lucullo, per poter sempre alimentare con nuova e fresca acqua le sue piscine abitate da pesci di mare, fece traforare un dosso alla riva del mare, e per quel canale affluire l' acqua ne' suoi vivai. Non meno celebri erano le piscine che l'oratore Ortensio fece costruire a Bauli, su quel di Baia; e il suo amore per le murene mantenutevi dentro era tanto grande, che, per quanto riferisce Plinio (IX, 55, 81), una volta pianse con amare lagrime la morte di uno di quegli animali. Di Antonia, moglie di Druso, si racconta perfino ch' appendesse orecchini ad una delle sue murene favorite. In somma l'allevamento e l'addomesticamento di questi pesci era uno dei divertimenti aristocratici dell'alta oziosa società romana. La scoperta di vivai di ostriche (*vivaria ostrearum*) era attribuita a Sergio Orata, un buongustaio, che avrebbe avuto questo nome appunto dalla sua passione per l'orata (*orata*). Serbatoi di lumache furono dapprima messi da Fulvio Lupino nel territorio di *Tarquinii*. Per queste ultime piscine s' aveva special riguardo di tener separate le diverse specie di lumache (tra le quali erano amate

di preferenza le reatine, le illiriche, le africane e le solitane) e di pascerle di una pastura composta di mosto spessito e di pasta. I Romani, come tenevano *vivaria* dei pesci, così avevano nelle loro ville di campagna *vivaria avium* o *aviaria*, per ingrassare e allevare uccelli; in questi aviari, oltre ai soliti volatili della bassa corte, si allevavano beccafichi, galline faraone, fagiani, pavoni e i tanto amati tordi. Primo inventore degli *aviaria* è detto *M. Laenius Strato* da Brindisi. Non dobbiamo già credere, però, che questi *aviaria* della villa rustica d'un ricco romano fossero presso a poco come la corte del pollame d'un moderno possidente, dove, in mezzo al minuto popolo degli uccelli indigeni e forestieri, vediamo una coppia di pavoni incedere superbi e maestosi, non destinati ad altro, che a dilettare la vista; chè, per contrario, nel tempo antico, da quando Ortensio ebbe primamente trasportati i pavoni dall' isola di Samo a Roma, e imbandito ai suoi ospiti il primo arrosto di pavone, questi animali, nonchè i fagiani provenienti dall'Asia Minore, furono allevati a sciami negli *aviaria*; e ova di pavone, nonchè fagiani e tordi, i quali ultimi in quantità incredibile erano allevati in ampie uccelliere o *volières*, erano allora tra i cibi più ghiotti. Però le *piscinae* e gli *aviaria* non dovevano solamente provvedere la tavola del padrone; ma si faceva anche un commercio assai lucroso di quegli animali; e i guadagni che se ne ricavavano, non solo bastavano a coprire le ingenti spese, che l'impianto e la manutenzione di siffatti parchi richiedeva, ma formavano una delle principali entrate, onde i ricchi potevano aver mezzo di soddisfare tutte le altre costose loro voglie e passioni.

Tra i mammiferi godevano anzitutto la preferenza le lepri, per l'allevamento delle quali solevan pure esser disposti dei chiusi, detti *leporaria*; poi conigli, dei quali era tanta la moltitudine, nelle Isole Baleari segnatamente, che più volte n'andò interamente devastato il raccolto; e gli abitatori dovettero impetrare da Augusto soccorsi militari, per diminuire il numero di quei prolifici animali. Mangiavano, inoltre, capretti, di cui Ambracia forniva i migliori, nonchè porci domestici e selvatici, a proposito dei quali Plinio (*Nat. Hist.* VIII, 51, 77) dice, che mentre d'ogni altro animale singole parti soltanto servono al nutrimento, il porco, al contrario, offre quasi una cinquantina di diverse qualità di sostanze per farne bocconi squisiti. Del porco erano parti gratissime, oltre al *sumen* [ossia la parte estrema del ventre colle mammelle], la matrice (*vulva*) e il fegato (*ficatum*), le quali parti, non meno che il fegato dell' oca, sapevano rendere mirabilmente grosse e gustose mediante un ingrassamento straordinario di quegli animali, secondo un metodo scoperto dall'artista culinario Marco Apicio; e pa-

rimente gradite erano la coscia del porco, o prosciutto (*perna*) e le salsiccie (*botulus*, *tomaculum*), che si preparavano con composizioni di molte maniere, e che già fin d'allora i salsicciai (*botularii*) vendevano in fornelli di latta portatili, gridando la loro merce per le strade. Tra le verdure citiamo, oltre alle già accennate, le diverse qualità d'insalata: la ruta (*ruta*), la lattuga (*lactuca*), il lepidio (*lepidium*), la malva (*malva*), il lapazio (*lapathum*). Già in antico gli Italiani erano, come sono oggi, maestri nell' arte di preparare insalate appetitose. E dove le verdure patrie non bastavano al palato viziato de' ghiottoni romani, dovevano gli orti delle provincie provvedere di più fine qualità di insalate le tavole dei ricchi. L' Italia era poi ricchissima di frutti, sia indigeni che acclimatizzati, così che già Varrone poteva definire la penisola un solo gran frutteto. Pomi, specialmente pomi nani, o mele dolci (*melimela*), pere, prune, ciliege, cotogne, pesche, mele granate, fichi, noci, castagne, uva, olive e altre specie di frutti — insomma tutti quei frutti che troviamo nelle pitture di genere, di cui s' è fatto menzione in principio di questo § — non potevano mancare sopra nessuna mensa. Erano per contrario ignote all'antichità molte di quelle specie di frutti e di cereali, che oggi sono invece principalissimo alimento, non soltanto dell'Italiano, ma anche degli altri abitatori dell' Europa Meridionale. Meloni, melaranci, limoni, melangoli e cedrati non esistevano ancora, al tempo di Plinio, in Italia. Solamente nei primi secoli dell'êra nostra cominciò la coltivazione dei meloni e dei cedrati; nel tempo delle crociate, e probabilmente per mezzo degli Arabi, vennero in Europa i limoni e gli aranci forti; tardissimo venne il melarancio, che solamente nel 16° secolo fu dalla sua patria, la China, trapiantato dai Portoghesi in Europa. Dei cereali i Romani non conoscevano che il frumento e l'orzo; mancavano loro le specie nordiche di grano, l'avena e la segala; e il mais, che oggi è così importante per l'Italiano del popolo, non si estese anche in Italia se non dal tempo della scoperta dell' America; similmente il riso, che al tempo dei Romani non era ancor coltivato che nell'India orientale.

La *cena* era quello, tra i pasti, nel quale si concentrava la massima raffinatezza dell' arte del cuoco e del pasticciere, e il lusso il più prodigo nella imbandigione e nella bella disposizione delle vivande. In tempi più antichi, la cena consisteva di due parti, più tardi di tre, di cui la prima, l'antipasto (*gustus*, *gustatio*), si componeva di cibi, che dovevano solleticar l'appetito, come testacei, leggeri piatti di pesci, uova da bere, insalata, cavoli, e simili. Coll'antipasto si beveva, quasi a preparar lo stomaco, ancor vuoto, pei vini più piccanti che dovevan succedere, una mescolanza di miele e di vino o mosto, nelle proporzioni di

4/5 di vino e 1/5 di miele, oppure di 10/11 di mosto e 1/11 di miele: questa bevanda era detta *mulsum*, e di qui l' intera prima parte della cena si chiamava anche *promulsis*. Dopo queste *entrées* veniva la cena propriamente detta. Le vivande si portavano in tavola in diversi serviti (*ferculum*), e i serviti erano *prima*, *altera* e *tertia cena*, qualunque fosse, poi, la quantità dei piatti che in ciascuna portata si mettessero contemporaneamente sul *repositorium*, ossia su quel tagliere o vassoio su cui posavano i vasi delle vivande che s' imbandivano. L' ultima parte era il pospasto (*mensae secundae*), consistente in ogni sorta di dolci e pasticcini, confetti, frutta secca e fresca. Abbiamo in Macrobio il *menu* d'una *cena pontificalis*, colla quale Lentulo, verso la metà dell'ultimo secolo della repubblica, festeggiò il suo entrare nella carica sacerdotale (1). Lo diamo qui, usando un po' la nomenclatura della nostra cucina. La *gustatio* era di due serviti; primo servito: ricci marini, ostriche fresche a volontà, peloridi [specie di conchiglia marina], sfondili, tordo con asparagi sotto, pollastra, piatto di ostriche e di peloridi, balani o dattili [genere di testacei] neri e bianchi; secondo servito: sfondili, glicimeridi [sorta di conchiglia di sapor dolce], ortiche di mare, beccafichi, costolette di capretto e di cinghiale; pasticcini di pollo, beccafichi, murici e porpore. Quindi la cena propriamente detta, con tette di scrofa, testa di cinghiale, piatto di pesci, *ragout* di tetta di scrofa, petti d'anitra arrostiti, fricassea di farquetole [volatile acquatico], arrosto di lepre, polli arrostiti, *crême* di frumento e panetti Piceni. Del pospasto non si fa menzione.

Per dare un'idea dell' arte culinaria, e insieme della prodigalità romana, nei banchetti, al tempo dell'impero, diamo qui tradotti alcuni frammenti della descrizione lasciataci da Petronio d' una siffatta cena, offerta ai camerati da Trimalcione, uomo che dall'infima condizione di schiavo era arrivato, per una serie di fortunati accidenti, a possedere immense ricchezze; ma che anche nella sua nuova fortuna conservava l' antica volgarità di modi e di costumi; un vero ritratto di molti *parvenus* anche dei nostri giorni. Il convitante stesso, — figura che moveva il riso, perocchè gli spuntava la testa pelata fuori di un mantello di porpora, e dal collo, carico di panni, gli pendeva giù una

---

(1) Macrob. *Saturn.* III, 13. *Coena haec fuit: Ante coenam echinos, ostreas crudas, quantum vellent, peloridas, sphondylos, turdum asparagos subtus, gallinam altilem, patinam ostrearum peloridum, balanos nigros, balanos albos: iterum sphondylos, glycomaridas, urticas, ficedulas, lumbos capraginos, aprugnos, altilia, ex farina involuta, ficedulas, murices et purpuras. In coena sumina, sinciput aprugnum, patinam piscium, patinam suminis, anates, querquedulas elixas, lepores, altilia assa, amulum, panes Picentes.*

salvietta larga, a liste di porpora, con frangie e fiocchi, e le sue mani e le sue braccia eran ornate di anelli e di smanigli, — il convitante Trimalcione, dunque, si fè portar nella sala quando già la *gustatio* era in pieno cammino; e, contro ogni regola della buona società, ma in piena armonia col carattere della comitiva là radunata, occupò il posto d'onore a tavola. Eucolpio, uno dei convitati, descrive ora così il banchetto: « Allora fu recato un lautissimo antipasto, chè già ciascuno s'era messo a giacere al proprio posto. Sul *promulsidare* (vassoio su cui ponevasi la *promulsis* o antipasto) stava un asino di metallo di Corinto, con due sacchetti, dove da una parte erano olive bianche, dall' altra nere. L'asinello era da scodelle coperto, sull' orlo delle quali si vedeva scolpito il nome di Trimalcione, ed il peso dell'argento, e sulle quali stavano dei ghiri conditi con miele e papavero. E v' erano mortadelle che bollivano sopra una graticola d' argento, e sotto la graticola prugne siriache con granelli di pomo granato . . . . . Nel tempo stesso fu portata una tavola [*repositorium*] con una cesta in cui era una gallina di legno colle ali distese in cerchio, come sogliono essere quando covano. Venner tosto due schiavi, ed allo strepito della musica si posero a investigar nella paglia, e togliendone via via uova di pavone le distribuivano ai convitati. Trimalcione allora, rivoltandosi a quella scena, disse: « Amici, io ho ordinato che si mettessero sotto questa gallina delle uova di pavone; e temo, per bacco, che non abbian già il feto: proviam tuttavia se son bevibili ». Ci furon dati dei cucchiai che non pesavan meno di mezza libra ciascuno, e ruppimo l'uova ch'eran fatte di pasta. Io fui quasi per gittar la mia parte, perchè m'era sembrato che avesse il pulcino; ma poi, sentendo da un vecchio commensale, che alcuna cosa di buono doveva esservi, continuai a rompere il guscio, e vi trovai un grasso beccafico contornato dal tuorlo dell'uovo sparso di pepe. Poi tutto ad un tratto l'orchestra diè un segno, e i cibi del primo servizio furon rapiti da un coro di cantanti. In mezzo a questa confusione cadde a caso una scodella d'argento, ed uno schiavo levolla dal pavimento. Se ne avvide Trimalcione, e, fatto schiaffeggiare lo schiavo, comandò che la rigettasse. Un cameriere le fu intorno e tra l'altre lordure colla scopa la spinse. Entraron di poi due chiomati Etiopi, con alcuni piccioli otri, simili a quelli co' quali si innaffia l' arena nell' anfiteatro; e con essi porsero vino sulle mani per lavarsi, giacchè nessuno contenea acqua. Portaronsi di poi bottiglie di vetro egregiamente turate, che avean di fuori un biglietto con questo titolo: *Falerno d'Opimio d'anni cento* . . . . Tenne dietro una portata, non sì grande, a dir vero, quanto credevasi. La novità tuttavia trasse gli occhi di tutti. Ella era in forma di credenza rotonda, e aveva in

giro le dodici costellazioni distinte, sulle quali il cuoco aveva posto la vivanda propria e conveniente alla figura: sull' Ariete i ceci arietini; sul Toro un pezzo di bufalo; testicoli e reni sopra i Gemelli; una corona di gamberi sul Cancro; sul Leone un fico d'Africa; sulla Vergine una vulva di troia vergine; sulla Libra una bilancia, che da una parte conteneva una torta, e dall'altra una focaccia; sullo Scorpione un pesciolino di mare, che chiamano scorpione; sul Sagittario una lepre; sul Capricorno una locusta marina; sull' Acquario un' oca; sui Pesci due triglie. In mezzo poi v' era un cespuglio d'erbe recise, con un favo di sopra. Un famiglio Egiziano recava il pane intorno sopra una tegghia d' argento, ed egli pure con pessima voce canticchiava una goffa canzone. Noi ci accostavam tristamente, dietro l' invito di Trimalcione, a quelle vivande triviali, quando sopraggiunsero quattro schiavi, i quali ballando a suon di musica, carpirono la parte superiore di quel credenzino, e allora vidimo di sotto, cioè in un altro servizio, ventresche e grassi circondanti una lepre ornata di ale, che pareva il caval Pegaseo. Osservammo pure intorno ai canti del credenzino quattro statuette di satiri, da' cui ventri versavasi una salsa [*garum*] impepata sopra i pesci, i quali vedevansi nuotare in uno stagno artificiosamente fatto . . . . In questo mezzo venner valletti che davanti ai sofà stesero coperte, su cui eran reti ricamate e cacciatori colle aste, e un intero apparecchio di caccia. Non ancor sapevamo che pensarci di ciò, quando fuor del triclinio, alzatosi un gran rumore, entrarono tutt' a un colpo alcuni cani di Sparta, che intorno pure alla mensa si diedero a correre. Un altro desco tenne lor dietro, sul quale era posto un cignale imberrettato (1) di prima grandezza, da' cui denti pendevan due cestelli tessuti di palma, uno dei quali colmo di datteri della specie delle cariotidi, e l'altro di datteri della Tebaide. Allo intorno eranvi de' porcellini fatti di torta, come attaccati alle mammelle, per significare che il cignale era femmina; e questi erano apoforeti [doni del convitante agli invitati, che li portavan via con loro]. Del resto a tagliar il cignale non venne quel Trincia che aveva rotti i volatili, ma un barbone colle gambe nelle gambiere o borzacchini da cacciatore, e con una tonachetta tessuta con molti licci, il quale, impugnato il coltello da caccia, gli percosse gagliardamente un fianco, dalla cui piaga volaron fuori de' tordi. Pronti furono colle canne gli uccellatori, che tosto li presero mentre svolazzavano per la sala . . . . . Allora levate a suon di musica

---

(1) La spiegazione di questo scherzo è data più avanti: siccome questo cinghiale costituiva ieri il piatto principale della cena, ma fu licenziato e mandato libero dai convitati già satolli, perciò torna desso oggi al banchetto come liberto.

le mense, si condussero nel triclinio tre bianchi maiali, ornati di nastri e di campanelli . . . . Trimalcione dimandò: qual di codesti amereste voi che in un istante si mettesse in tavola? E in questa fe' chiamare il cuoco, cui comandò, senza altro aspettare la nostra scelta, che ammazzasse il più vecchio . . . . . Il cuoco condusse adunque il suo arrosto vivente in cucina; e ancor non aveva Trimalcione svaporate certe fandonie con noi, quando un altro desco carico di quel gran maiale coprì la tavola . . . . . . Indi Trimalcione guardandolo attentamente; « Ecchè » disse « questo porco non è stato sventrato! » . . . . Il cuoco schiuse il coltello, e con man timorosa tagliò qua e là il ventre del porco; ed ecco dalle ferite allargantisi per l'urto del peso, scappar fuora salsiccie e sanguinacci . . . . Tutto ad un tratto sentimmo scricchiolar la soffitta, e tutto il triclinio tremare. Io m'alzai spaventato . . . . Quand'ecco che, apertasi la soffitta, si vide un gran cerchio, che quasi da una larga botte distaccandosi, venne giù, e gli pendeano d'intorno varie corone d'oro, e scatolette d'alabastro piene di unguenti odorosi. Mentre ci era ordinato di prenderci questi presenti, io volsi l'occhio alla mensa, sulla quale vidi già riposto un servizio di alcune focacce, e in mezzo un Priapo fatto di pasta, che nel largo suo grembo teneva uva e poma d'ogni qualità. Noi con avidità allungammo le mani a quei frutti, ed improvvisamente un nuovo scherzo accrebbe la nostra allegria, perchè le focacce ed i pomi appena colla minima pressione toccati lasciaron scorrere dello zafferano, che si diffuse fin presso a noi . . . . Venner dietro alcuni manicaretti, che ancor nella memoria, credetemi, mi sollucherano. In luogo di tordi ci furon distribuite galline grasse, una per ciascuno, e ova d'oca. Trimalcione ci eccitò a mangiarne, soggiungendo che le erano galline disossate . . . . Poco dopo Trimalcione comandò che si portasse l'ultimo servito. I servitori levaron tutte le mense, e ne portaron dell'altre, spargendo limatura tinta di zafferano e di minio, e sottil polvere di pietra speculare, locchè io non aveva più veduto . . . . . Venne l'ultima portata composta di un pasticcio di tordi, di zibibbo e di noci condite; tenner dietro i pomi cotogni contornati di chiodelli, che pareano tanti porcispini: e tutto ciò era pur passabile, se non si fosse data un'altra sì strana vivanda, che prima di mangiarne avremmo voluto morir di fame. Quando fu in tavola noi pensammo che fosse un'oca ripiena contornata di pesci e d'ogni sorta di uccelli; di che Trimalcione avvedutosi, disse: « tutto questo piatto è sorto da un sol corpo di maiale per arte del mio cuoco . . . Non può darsi più prezioso uomo di lui. Se il volete, egli di una vulva vi farà un pesce, col lardo un piccione, col presciutto una tortora, delle budella di porco una gallina. » . . . . A un tratto entrarono due schiavi

in aria di litigar tra di loro; si tenean sulle spalle delle anfore. Sopraffatti noi dalla insolenza di quegli ubbriachi, li tenevam d'occhio, e vidimo che da quei rotti vasi erano cadute ostriche e pettini, le quali un donzello raccolse e in una scodella recò intorno. In pari tempo il cuoco portò lumache sopra una graticola d'argento. Io ho rossore a narrare ciò che seguì. Imperocchè de' chiomati fanciulli (cosa non più udita) portando unguenti in un catin d'argento, unsero i piedi agli sdraiati commensali, dopo aver loro allacciato e gambe e piedi e calcagni con varie ghirlande. Poi fecero colare dell' unguento medesimo ne' vasi di vino e nelle lucerne » (1).

Fin qui la descrizione di questo banchetto. Quanto alle bevande, già si è parlato del *mulsum*, e delle diverse sorta di vini, e del modo di ammostarli e conservarli (p. 529 segg.). Come nei conviti greci (cf. p. 298 seg.), così nei romani, il vino si beveva mescolato con acqua; non siamo però bene informati intorno alle proporzioni della mescolanza. Il bere vino puro (*merum bibere*) valeva sempre come uno stravizzo; anche solamente il *meracius bibere*, vale a dire il bere vino poco annacquato, era costume che non andava esente da biasimo; il solo vino diluito con acqua abbondante si riguardava come una bevanda conforme al decoro e degna d'un *homo frugi*. Del resto era lasciato all'arbitrio di ciascun bevitore il determinare il grado della mescolanza, la quale da giovani schiavi (*pueri ad cyathos*, *ministri vini*, *pocillatores*), solevasi preparare con acqua di neve, o con acqua calda, secondo la diversa stagione, come secondo il piacere dei bevitori. La bevanda composta di vino e di acqua calda aveva il nome di *calda*, e noi possediamo ancora parecchi vasi di bronzo che, senza dubbio alcuno, erano destinati a preparare la *calda*; uno dei quali merita d'essere particolarmente menzionato per la sua forma elegante e pei fini lavori di cesello ond' è fregiato. È un vaso in forma di marmitta, a doppio manico, sostenuto da tre piedi graziosamente foggiati come zampe di leone; è chiuso da un coperchio a forma di cono, che si serra mediante una cerniera (1). Nel mezzo del vaso è un cilindro che scende fino al fondo ed è munito al basso d'una cantinetta per la cenere: nel cilindro si mettevano carboni ardenti, coi quali si conservava caldo il liquido circostante. Un altro coperchio speciale, da potersi levare, avente la forma d'un anello, chiude tutt' intorno al cilindro lo spazio in cui si contiene la *calda*. Un rubinetto a mezzo del ventre del vaso serviva all' uscita del liquido; a infondere dentro il vaso serviva

---

(1) La traduz. è con poche variazioni quella del Lancetti.
(2) Vedilo riprodotto in Overbeck « *Pompeji* », p. 312.

invece una canna dalla parte opposta, applicata all' orlo superiore del vaso e allargantesi verso la sommità a guisa d'imbuto. Durante la cena si beveva in generale moderatamente; spesso però alla cena teneva dietro un simposio (*comissatio*), che co' suoi usi e co' suoi scherzi, tanto più quando si beveva alla greca (*graeco more bibere*), somigliava perfettamente al greco *symposion*. Coronati il capo e le parti più basse del corpo (come abbiamo detto or ora essersi fatto sul finire della cena di Trimalcione), si distendevano i convitati, dopo levate le mense, tutt'intorno alla tavola; un re del convito (*magister* o *rex convivii*, *arbiter bibendi*), che esercitava lo stesso ufficio del βασιλεύς nel *symposion*, era scelto col getto dei dadi; e qui pure il getto di Venere conferiva il regno. S'usava far brindisi bevendo alla salute, o di uno degli astanti — il quale in allora doveva vuotare la tazza pôrtagli colle parole: *bene tibi*, VIVAS — oppure di persone assenti, segnatamente, in un periodo posteriore, dell' imperatore e dell' esercito. Nel brindisi alla donna amata era uso di vuotar tanti *cyathi*, l'un dietro l'altro (un *cyathus* corrispondendo presso a poco a un nostro bicchiere da vino di media grandezza), quant' eran le lettere che componevano il nome di lei (*nomen bibere*). Così MARZIALE (1, 72):

> Laevia sex cyathis, septem Iustina bibatur;
> Quinque Lycas, Lyde quatuor, Ida tribus.
> Omnis ab infuso numeretur amica Falerno;
> Et quia nulla venit, tu mihi, Somne, veni (1).

Naturalmente non poteva mancare che questi simposii, protratti sovente fino alla prima luce del nuovo giorno, non degenerassero talvolta in pazze orgie, e che il fine di queste fosse simile, come dice Cicerone parlando delle notturne orgie di Verre (*Verr.* V, 11), all'esito d'una battaglia; chè gli uni sono portati via come fossero mortalmente feriti, altri rimangono a giacer sul terreno privi di sentimento; cosicchè si crederebbe piuttosto di vedere il campo di Canne, anzichè il convito di un pretore.

Ma oltre al bere, ed oltre al molteplice animato e piacevole conversare, altri passatempi concorrevano a tener viva l'allegrezza dei con-

---

(1)
> Sette calici a Justina
> A Levina
> Sei ne bevvi, quattro a Lida,
> Cinque a Licia, ad Ida tre.
> Col Falerno, che versai,
> Numerai
> Ogni amica: vien nessuna;
> Dunque, o Sonno, vieni a me.

vitati. Si facevano scommesse e giuochi d'azzardo di diverse maniere; principalmente, però, s'abbandonavano qui, segretamente, i bevitori al gioco dei dadi, che tutti amavano con passione, ma che le leggi severamente vietavano, se la messa era di denaro. Intorno al gioco dei dadi (*alea*) colle *tesserae* e coi *tali*, gettati dalla *turricula* e dal *fritillus*, è già stato detto quanto basta nella descrizione del simposio greco (p. 303 e seg.). Malgrado i severi divieti che proibivano qualunque gioco, dove la posta fosse denaro, e sebbene la legge stabilisse, che non si dovesse dar corso a querele di chi fosse stato derubato o maltrattato in occasione di siffatti giochi d'azzardo in case private (ciò che doveva accadere non di rado, e col mezzo, singolarmente, di dadi falsificati), malgrado tutto questo, dico, in tutti i conviti, nelle case private come nelle *popinae*, ossia nelle pubbliche bettole, i Romani solevano abbandonarsi alla passione del gioco, ed enormi somme si guadagnavano o si perdevano in quei luoghi. Era permesso dalla legge il gioco dei dadi, quando non fosse gioco d'azzardo; ed erano permessi i giochi al tavoliere, dov'era soprattutto quistion di riflessione e di abilità. Principale tra i giochi di questa natura era il *ludus latrunculorum*, simile al nostro gioco degli scacchi, dove, sopra una *tabula latruncularia*, divisa in più campi, il giocatore s'avanzava con mosse abili e ben dissimulate (*ciere*) contro l'avversario, mirando a batter le pedine di quest'ultimo, o ad assediarlo e rinchiuderlo (*ligare, alligare, obligare*) per modo da dargli scacco matto (*ad incitas redigere*). Adoperavano per pedine delle pietruzze (*calculi*) di vetro, d'avorio, o di metallo, chiamate *latrones*, che se non avevan forma di figurine, eran però distinte per diversi colori, e che (come p. es. in questo gioco dei ladrunculi le pedine che si chiamavano *mandrae*), erano mosse le une diversamente dalle altre. Citiam dopo questo un altro gioco al tavoliere, il *ludus duodecim scriptorum*: qui il tavoliere era diviso da dodici linee parallele e da una trasversale a queste, in ventiquattro campi, e l'avanzare (*dare calculum*) delle quindici pedine bianche e nere, che in questo gioco si adoperavano, era determinato da un getto di dadi, che andava innanzi ad ogni mossa. — Un trattenimento d'altra natura era stato introdotto da Augusto tra i suoi commensali, e consisteva in ciò, che egli distribuiva a sorte tra gl'invitati dei premi suggellati, tutti pagati un medesimo prezzo, ed avveniva che gli uni si trovassero padroni di oggetti di poco o nessun valore, mentre altri avevan guadagnato oggetti preziosi, come sarebbe a dire quadri di maestri greci — i quadri, naturalmente, essendo prima messi per modo, che il loro rovescio fosse rivolto agli occhi delle persone che prendevan parte alla lotteria.

In generale si può ammettere che, tra i piaceri del convito, nelle classi colte, non mancavano nè le letture, nè la musica, così vocale come istrumentale. Che però siffatti trattenimenti compassati, siccome quelli che spesso creano più che altro una certa *gêne* e soffocano la viva e schietta allegria della società, trovassero fin d'allora degli avversari, è provato dai versi di Marziale (IX, 77):

Quod optimum sit quaeritis convivium?
In quod choraules non venit (1).

Certo di natura meno innocente erano quei trattenimenti, coi quali, cominciando dal tempo di Silla, l'aristocrazia libertina solea rallegrare gli ospiti durante il convito, e vogliam dire quelle troppo libere rappresentazioni sceniche, e quelle danze sguaiate che si eseguivano da istrioni e mimi dell'uno e dell'altro sesso. Perfino combattimenti di gladiatori pare non mancassero talvolta come spettacolo offerto ai convitati; ma sebbene l'anfiteatro avesse già reso i Romani famigliari con siffatti cruenti spettacoli, sicchè potessero anche assistere indifferenti allo strazio vicendevole di uomini di quella classe disprezzata, pure son troppo isolate le notizie di spettacoli di questa natura, dati come trattenimenti d'un convito, perchè ce ne venga il diritto di conchiudere, che un sì crudel costume fosse generale o frequente.

99. Ai bisogni della vita giornaliera appartenevano, oltre il nutrimento del corpo, i bagni e gli esercizi ginnastici, come mezzi per rinvigorire il corpo. Per soddisfare questi bisogni servivano così i bagni privati, nelle case private, come i bagni pubblici, ma tenuti da privati, e, infine, quei bagni pubblici mantenuti a spese dello Stato, dei quali si è parlato a lungo nel § 80. Nei tempi più antichi par che l'uso dei bagni, presso i Romani, si limitasse a giornaliere abluzioni per ragion di pulizia. I bagni privati e pubblici, dei quali si fa menzione già in un periodo antico, servivano allora solamente per quella pulizia del corpo che appo i popoli meridionali è necessaria alla conservazione della salute; nè v'erano ancora tutti quegli annessi locali e provvedimenti, che più tardi divenner necessari, intesi a sviluppare e conservare l'agilità e l'elasticità del corpo, e insieme la freschezza dello spirito. La disposizione di quei bagni antichi era quindi per fermo semplicissima: un camerino o più camerini da bagno comunicanti tra loro; oppure una sala da bagno, destinata a più persone bagnanti nel me-

---

(1) Il convito migliore
Sai qual sia?... dove manca il sonatore.

desimo tempo, nella quale, dall'alto, per una piccola finestra nella vôlta cadeva una scarsa luce, che lasciava l'interno in una semi-oscurità; semplici sedili di pietra per deporvi gli abiti; un condotto che alimentava le tinozze d'acqua fredda o calda. Cosiffatta era per fermo anche la disposizione del bagno di Scipione Africano, nella sua villa presso Linterno, cui Seneca ricorda nel fare il confronto dei costumi dei suoi tempi co' semplici costumi degli antichi. Avanzi di questi bagni più antichi non si son conservati; essi furono soppiantati da edifici più estesi e meglio rispondenti alle esigenze d'una generazione più molle e raffinata; e tutte le rovine superstiti di bagni (di cui abbiam citato un certo numero nel § 80) appartengono appunto a questo periodo seriore. Le maggiori di queste contengono, più o meno compiutamente, tutti quei locali ch'erano considerati parte essenziale e indispensabile d'un bagno romano; noi ne conosciamo già i nomi e le forme dalle illustrazioni inserite sotto le figure 419-423; benchè talvolta, per vero, la terminologia romana non si possa applicare che per via di congetture ai locali scoperti nelle rovine. È caratteristica, pei bagni del periodo seriore, l'aggiunta dei bagni a vapore ai bagni d'acqua fredda o tiepida e l'aggiunta, pure, di spazii destinati a facili esercizi ginnastici, a passeggiate, e a liete o dotte conversazioni.

Per ciò che concerne le ore, in cui era uso di bagnarsi, noteremo che la 8ª ora e la 9ª, vale a dire le ore che precedevano immediatamente il principal pasto, erano quelle generalmente destinate al bagno. Siccome però l'ora della *cena* poteva variare, come abbiam visto, secondo la diversa natura delle occupazioni d'un cittadino, anche l'ora del bagno variava in conseguenza. Per questa ragione i bagni pubblici stavano, ad ogni modo, aperti per la massima parte della giornata, e non si chiudevano che al tramonto del sole; anzi, nel più tardo periodo imperiale, era uso in Roma di bagnarsi anche più tardi, nella notte. I numerosi candelabri trovati nelle rovine delle terme, e la fuliggine delle lucerne, onde sono annerite le pareti dei bagni di Pompei, provano che il costume di bagni notturni era già prima comune nelle città provinciali. Si dava il segnale dell'apertura e della chiusura del bagno col suono d'una campana; chi entrava nel bagno doveva anzitutto pagare una tassa d'ingresso, la quale era maggiore o minore secondo che lo stabilimento stesso era più o meno riccamente ed elegantemente montato. La tassa media d'ingresso in un comune bagno per uomini era probabilmente d'un quadrante [la quarta parte di un asse], e questa si pagava al portiere o al sopraintendente dello stabilimento, il quale, come ci è dato inferire p. es. dalla bussola scoperta sotto il portico delle terme di Pompei, gettava il denaro in una cassetta appesa accanto al suo

posto, e dava in cambio al bagnante una marca, cui questi doveva, entrando nella camera da bagno, consegnare al bagnaiuolo che vi si trovava. Questa tassa d'ingresso era stabilita in generale per tutti i bagni privati aperti al pubblico; talvolta però gli edili, per guadagnarsi il favore del popolo, gli concedevano per un determinato tempo l'uso gratuito di siffatti bagni; come sappiamo aver fatto, tra gli altri, Agrippa, il quale durante il tempo della sua edilità, fece disporre 170 camere da bagno cui lasciò per un anno aperte al pubblico uso gratuito. Alla sua morte, poi, lasciò, per testamento, a uso del popolo le sue magnifiche terme private. I bagnanti si spogliavano negli apoditeri, che nelle terme pompeiane sono ancora riconoscibili dai buchi dei muri, in cui erano incastrati i chiodi e i piuoli per appendervi gli abiti. Nelle terme maggiori, probabilmente, il bagno freddo, il bagno caldo ed il bagno a vapore avevano ciascuno il proprio o i proprii spogliatoi; o per lo meno quello spazio, che noi oggi designiamo come apoditerio comune, era diviso da assiti in celle separate. Dallo spogliatoio si passava nel *tepidarium*, il locale destinato al sudamento (cfr. p. 453 seg.) dove anche si procedeva a frizioni asciutte (*destringere*); s'entrava poi nel *caldarium*, il luogo del bagno caldo, che in un tempo anteriore si prendeva in una tinozza (*alveus*), più tardi in un bacino che si trovava ad uno dei lati del *caldarium*; mentre la larga vasca col fondo piatto (*labrum*), ch'era nella nicchia della parete opposta, serviva ai bagnanti per spruzzarsi d'acqua fresca. Un bagno freddo che si prendeva nel bacino (*cisterna*, *piscina*) incastrato nel pavimento del *frigidarium*, era l'ultima operazione del vero bagno. Da ultimo il bagnante entrava nell'*unctorium*, che non poteva mancare in qualunque stabilimento balneario di qualche importanza, e là procedeva alle unzioni inseparabili dal bagno; se pure non era uso di ungersi o di farsi ungere nel *tepidarium*, che per la sua temperatura, moderatamente riscaldata, era opportunissimo per siffatta operazione; che se, invece, v'erano appositi *unctoria* per le unzioni, questi avevano senza dubbio la stessa temperatura del *tepidarium*. Ed era uso di ungere il corpo con olio ed unguenti, non solamente dopo finito il bagno, ma anche prima di esso, e si interrompeva perfino talvolta il bagno per rinnovar queste unzioni. Uno schiavo soleva accompagnare il padrone al bagno, portando l'olio necessario, che si conservava dentro appositi fiaschi (*ampulla olearia*), chiusi con turaccioli, nonchè il raschiatoio (*strigilis*) per raschiare il sudore e l'olio dalla pelle, e, infine, i pannilini (*lintea*); e il medesimo soleva pure servir il padrone in tutte le successive operazioni del bagno. Come illustrazione dei costumi romani, diamo qui di bel nuovo (fig. 480) quel completo apparecchio per bagno che fu già riprodotto a pag. 242.

L'uso dei saponi non cominciò che nel periodo imperiale. Dapprima l'uomo del volgo adoperava in luogo di quelli il *lomentum*, una pasta fatta del frutto del lupino; i ricchi, invece, usavano olî di varie qualità. D'olî e unguenti odorosi ungevano la pelle e i capelli dopo il bagno, e perfino gli abiti si profumavano con diverse qualità di profumi. Gli ingredienti per comporre questi unguenti e questi olî non si cavavano solamente da piante indigene, come la rosa, il croco, il mirto, il cipresso, ed altre; ma anche l'Oriente, la vera patria dei perfetti e compiuti apparati di toeletta, mandava sul mercato romano i suoi prodotti, che, se genuini, erano pagati prezzi enormi. Uno fra i più preziosi di questi olî orientali, era, per citare un esempio, il *nardinum oleum*, che si spremeva dai fiori del nardo indico o arabico, e che si conservava entro vasi appositamente fatti di qualche metallo nobile, o di qualche pietra preziosa; oppure anche in quei vasetti, già più volte citati (v. pag. 159), noti sotto il nome di *alabastra*. Si stropicciavano inoltre il corpo con polveri odorifere (*diapasmata*), impregnavano l'acqua di zafferano e di essenze odorose, si facevano stirare le membra e strofinare il corpo intero con peluria di cigno e con spugne rosse di porpora; insomma, e prima e dopo il bagno, mettevano in opera cento artifici, allo scopo di ridar vigore alle membra, illanguidite in conseguenza di vizi ed eccessi d'ogni maniera. Al quale proposito va segnatamente ricordato l'uso, introdotto in Roma nel principio del periodo imperiale, delle cure di forti e violenti sudori ad arte provocati, alle quali i sibariti romani solevano sottoporsi nel *laconicum* (pag. 452 segg.), per paralizzare gl'incomodi e il malessere prodotti dagli eccessivi piaceri della tavola.

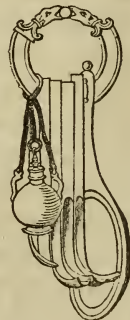



Fig. 480.

Le terme di Veleja e di Pompei, di cui s'è avuto la pianta alla fig. 419, num. 4 e 5, e alla fig. 420 K ed E, riunivano sotto il medesimo tetto, ma in locali separati, i bagni per l'uno e per l'altro sesso. Ma col rapido decadere di ogni senso morale, diventò abbastanza generale il mal costume che uomini e donne si bagnassero in comune nello stesso tempo e nei medesimi locali; di maniera che questi diventavano il teatro delle più inaudite scene di dissolutezza. I divieti ripetutamente emanati dagli imperatori, a salvaguardia della pubblica moralità, non potevano che per breve tempo opporre un argine a siffatti orrori. Epperò le donne di condizione onorevole si tenevano, per fermo, lontane, la maggior parte, dalle terme pubbliche; tanto

più che a tutte le abitazioni un po' grandi e ricche andavano annessi bagni privati.

Ma nella stessa misura in cui cresceva in tutto il resto la passione del fasto e del lusso, crescevano anche le esigenze attinenti all'interna disposizione dei bagni. Seneca, parlando dei locali pel bagno nella propria casa, così si esprime: « Ora uno si considererebbe come povero e meschino, se le pareti delle sue camere da bagno non risplendono di grandi e preziose lastre di marmo; se tra le marmoree colonne alessandrine non si ammirano pietre numidiche dipinte, se i marmi non sono con siffatta arte commessi, che si creda di vedere vere pitture, se non v'hanno intere camere decorate di vetro, se pietre di Taso, che una volta si vedevano solamente, e di rado, nei templi, non cingono le vasche in cui noi laviamo i nostri corpi infiacchiti dal forte sudore, e se l'acqua non spiccia da cannelle d'argento ». La vanità delle signore romane arrivò a tal segno nel tempo di Plinio il vecchio, che talune di esse non avrebbero messo piede in una camera da bagno, la quale non fosse tutta intarsiata d'argento. Questo lusso, che in minori proporzioni dominava nelle case private, fu spinto naturalmente a una prodigalità che quasi confina coll'incredibile in quelle terme gigantesche, che sorsero nel periodo imperiale, e che riunivano in sè tutto quello che non solamente potesse concorrere a sollievo ed appagamento dello spirito, ma ancora, e principalmente, offrisse ai Romani, avidi dei piaceri dei sensi, ogni sorta di divertimenti e diletti. Così le terme diventarono il naturale convegno del mondo elegante, dove il Romano passava in un ozio affacendato gran parte del giorno. Per ciò che riguarda, in primo luogo, le terme erette in Roma sotto gli imperatori, della cui antica grandezza fanno ancora, in parte, testimonianza le grandiose rovine superstiti, noi abbiamo già fatto cenno di quelle fatte edificare da Agrippa nel Campo di Marte. Attigue a queste erano le *thermae Neronianae*, tra l'odierna piazza Navona e il Panteon, le quali più tardi, ampliate da Severo Alessandro, furon dette *thermae Alexandrinae*. In ordine di tempo vennero poi via via le terme di Tito, quelle di Traiano, quelle di Commodo, le *thermae Antoninianae* erette da Caracalla, le terme di Decio, di Diocleziano e finalmente quelle di Costantino. Ed anche in altre città dell'impero, all'infuori di Roma, ci son conservati stabilimenti balneari, che, sebbene di gran lunga meno grandiosi delle terme romane, dànno pur sempre, nelle loro ruine, una eloquente attestazione, della grande importanza che pei Romani avevano siffatti stabilimenti; e, quasi ogni anno, il caso ci fa scoprire nuove sostruzioni, che coi loro *hypocausta* si dimostrano appartenenti a edifici termali.

Ma oltre a questi bagni, ch'erano diventati un bisogno giornaliero, non era rimasta ignota ai Romani la virtù salutare delle fonti minerali. Dalle fonti salubri delle regioni Renane, le *aquae Mattiacae* (Wiesbaden), e le *aquae Aureliae* (Baden-Baden), fino ai numerosi stabilimenti di bagni fondati su pei versanti dell'Atlante, le *aquae Tibilitanae* ed altre sorgenti termali dette *aquae calidae;* dai bagni d'Ercole, presso Mehadia, in Transilvania, fino ai bagni de' Pirenei nella valle di Bagnères, pochi soltanto dei moderni luoghi di bagni erano sfuggiti all'acuto sguardo dei Romani; e talune iscrizioni votive, e avanzi di apparecchi balneari provano che l'antichità aveva già sperimentato la virtù salutare di quelle fonti, e che numerosi dovevano accorrere ogni anno i visitatori in cerca di salute. L'efficacia delle acque, la situazione sana e magnifica d'una gran parte di questi luoghi, esercitavano però fin d'allora, come esercitano in oggi, una speciale attrattiva tanto sugli ammalati come sui sani. Là trovavano salute, là trovavano una società scelta, e con questa tutti quei piaceri leciti ed illeciti, ai quali il Romano soleva abbandonarsi in quei luoghi, senza impacci di sorta. Ma tutti questi luoghi di bagni erano però superati da *Bajae*, il principal convegno del mondo elegante. E in verità le magnificenze del paesaggio, la vista dell'azzurro mare, la catena delle colline pompose di lussureggiante vegetazione, l'aria sempre mite, anche d'inverno, la vicinanza dell'allegra *Neapolis*, di *Puteoli*, di *Cumae*, di *Misenum*, della nota stazione della flotta romana, e dei laghi Averno e Lucrino, principalmente poi le calde sorgenti sulfuree, che mediante condotti mandavano i loro vapori nei *sudatoria* delle case, ed erano stimate di grandissimo giovamento contro certe malattie — tutte queste circostanze erano ben acconce a far di *Bajae* il luogo di bagni alla moda. Là affluivano tutti quelli che avevano qualche pretensione al *bon ton* secondo le idee e la morale rilassata di tempi romani seriori. Balli, caccie, giuochi proibiti, gozzoviglie, amori, erano all'ordine del giorno, e là si gittavan dietro le spalle anche quei riguardi a cui forse non era lecito sottrarsi a casa, e là tutti s'abbandonavano a quei piaceri, contro i quali non taceva il severo biasimo dei censori dei costumi. Baja era la sede del vizio, un *diversorium vitiorum*, come la chiama il severo Seneca; e certo l'esempio che Baja dava in grande era imitato anche in molti altri minori luoghi di bagni dei Romani.

Dell'ampliamento delle terme propriamente dette, mediante l'aggiunta di edificii d'altra natura, abbiamo già sopra parlato. Noi sappiamo, cioè, che dove era spazio a ciò, si annettevano alle terme località speciali per esercizii corporali avanti il bagno, per passeggiate e per la conversazione dopo di quello. La pianta delle terme pompeiane, data alla fig. 420, ci

fa vedere in *H* un cortile cinto da due parti di passeggi aperti, mentre il terzo lato è occupato da un porticato coperto a vôlta e illuminato da finestroni. Questo spazio offriva campo sufficiente al passeggiare (*ambulatio*), dopo il bagno, e la attigua sala (fig. 420 *I*) era sala di conversazione. Per esercizii corporei avanti il bagno, non esiste qui una località apposita; ma la troviamo però nelle grandi terme di Caracalla (v. la pianta fig. 422), dove non mancavano efebei, conisterii, e luoghi per gli spettatori delle lotte. Quei leggieri esercizii ginnastici, che rinforzano i muscoli e conferiscono agilità e grazia, erano tra i più graditi passatempi dei Romani; e non solamente la gioventù si agitava bravamente nelle arene destinate a quegli esercizii, ma anche l'uomo maturo non disdegnava di prendervi parte; anzi era esposto a severo biasimo colui che non vi dedicasse ogni giorno un po' di tempo, e l'astensione era solamente scusata nel caso di difetti del corpo o di severe occupazioni letterarie, com' era, a cagion d' esempio, di Cicerone. I Romani avevano assai per tempo ricevuto dagli Elleni la ginnastica; ma la nobile agonistica, così profondamente immedesimata col carattere stesso del popolo greco, non potè mai mettere profonde radici presso i Romani, nè mai quella istituzione fiorì presso questo popolo come tra i Greci. Gli esercizii ginnastici, di varie sorta, in cui si esercitava la gioventù romana, erano specialmente di tale natura, che potessero riguardarsi come una immediata propedeutica al servizio militare, quali, per es., il getto del disco, l'uso degli *halteres*, gli esercizi di scherma, con una spada di legno contro un palo (*palus*, *stipes*) — un esercizio ch'era spesso praticato anche da persone attempate avanti il bagno, — la lotta, la corsa. Ma sebbene tutti questi esercizi continuassero ad essere eseguiti dalla gioventù romana, dietro gli *schemata* greci, tuttavia l'agone nei solenni ludi romani aveva un carattere assolutamente diverso dal greco, in quanto che in essi era movente essenziale non già la καλοκαγαθία (cfr. p. 232), ma il solo diletto. I Romani pertanto non vi prendevano parte in persona, o per lo meno, soltanto in rari casi; e v'assistevano semplicemente come spettatori, lasciando che atleti di professione dessero prove della loro *virtuosità*. E per quanto nei tempi dell'impero si facesse manifesta la tendenza a mettere in onore l'agone greco sotto tutti i suoi aspetti, per rendere sempre più splendide le feste romane, pure questo agone, eseguito da corporazioni di atleti addestrati nel mestiere, portava sempre l'impronta di un vano spettacolo, calcolato solamente per l'effetto, e inteso a soddisfare la sfrenata avidità di spettacoli, che era propria del popolo romano. Il medesimo carattere era del pari inerente alle lotte che si eseguivano nelle arene annesse alle terme im-

periali. Combattenti, ammaestrati con tutte le regole, davan qui spettacolo di sè, e divertimento alle persone che frequentavano le terme; mentre il Romano di condizione rispettabile preferiva far le sue prove in facili esercizi ginnastici, che unissero in sè lo scopo igienico del fare del moto, e insieme una aggradevole distrazione. A quest'uopo appunto s'aveva sempre riguardo, nell'edificare qualunque palazzo o casa signorile, a che non vi mancasse lo *sphaeristerium*, ed anche alle terme andavan sempre congiunti dei porticati e dei viali dove si potesse prima del bagno divertirsi in facili esercizi ginnastici, e principalmente poi in quel giuoco alla palla o al pallone, di cui tanto si dilettavano e giovani e vecchi.

A pagina 252 segg. abbiamo parlato a lungo intorno al giuoco della palla appo i Greci, così che poco ci resta da aggiungere relativamente al medesimo appo i Romani. Si giuocava con tre specie di palle, cioè col *follis*, un grosso pallone riempito d'aria, colla *pila* e colla *paganica*. La palla era lanciata nell'aria, presa colle mani dai compagni di giuoco e rimandata: giuoco cotesto che si designava coll'espressione *datatim ludere*. Un'altra maniera del giuoco era l'*expulsim ludere;* e intorno a questo giuoco furono emesse svariate congetture; ma forse esso non era altra cosa che il giuoco del pallone qual è tuttavia in uso presso la gioventù dell'Italia superiore. Parecchi giocatori, che hanno l'avambraccio destro guarnito d'un anello di legno con delle punte smussate, si collocano a una considerevole distanza l'uno dall'altro; uno dei giocatori getta il pallone a una notevole altezza, e i giocatori che gli stanno di fronte devono con un colpo, per dir così, di parata, cogliere a volo il pallone col bracciale prima che tocchi terra, e, senza prenderlo colle mani, rimandarlo al primo o ad un altro qualunque giocatore. Gli è questo un giuoco che mentre rinvigorisce i muscoli dei giocatori e li rende agili, nel tempo stesso riesce di grandissimo diletto e interesse per gli spettatori. Or dunque, non diverso da questo era forse il giuoco che si indicava coll'espressione *expulsim ludere*, e che, come taluni altri giuochi, sarebbe quindi stato tramandato dall'antichità fino alle nostre generazioni. Tra il *follis* e la *pila* stava come terza forma la *paganica*, una palla imbottita di penne, che però non sappiamo come fosse adoperata. Il giuoco con questa palla poteva essere eseguito da due oppure da un numero indeterminatamente maggiore di persone; il giuoco detto *trigon*, oppure *pila trigonalis*, supponeva invece, come dice il nome stesso, il numero fisso di tre giocatori, i quali dovevano, a ciò ammaestrati, gettare e ricevere la palla colla mano sinistra. L'*harpastum* invece, che secondo le parole di Ateneo si chiamava dapprima φαινίνδα (cfr. pag. 253), ammetteva un

numero indeterminato di giocatori, ed era un giuoco molto turbolento, non senza tafferugli e fiere zuffe. Una persona lanciava in aria in direzione pressochè verticale una o due palle, e ciascuno dei compagni di giuoco, appostati in vicinanza, cercava di cogliere la palla. È un giuoco che ancora oggi è in uso appo la nostra gioventù. Per tutti questi giuochi era destinata «la piazza del giuoco della palla» che aveva appunto avuto il nome di *sphaeristerium* dal giuoco che con maggior gradimento e più di frequente vi si giocava. Una scena tratta dallo sferisterio ci è offerta da quel dipinto murale delle terme di Tito, che abbiamo riprodotto nella fig. 260, ad illustrare il gioco alla palla presso i Greci. Che, del resto, come avviene ai dì nostri, le strade e le pubbliche piazze in Roma, specialmente poi lo spazio davanti alle *tabernae* da macellai sul *forum*, diventassero spesso un improvvisato sferisterio pei giovani giocatori di pallone, è cosa più d'una volta attestata.

100. Nei precedenti paragrafi ci avvenne più volte di accennare alle diverse condizioni sociali, al commercio e all'industria; ora vogliamo studiare questo punto un po' più in particolare e discorrere delle occupazioni, sia in casa sia fuor di casa, dei Romani dediti all'industria, in quanto quelle cadano nella classe dei mestieri. Tutta la classe degli artigiani, tutti i diversi rami d'industria che si fondano sul lavoro manuale, erano riprovati nel sentimento aristocratico dei Romani, e considerati come indegni dell'uomo libero; perfino il commercio, segnatamente però il commercio minuto, stava a un livello piuttosto basso nella pubblica estimazione; soltanto la grande possidenza formava una fonte di guadagno degna d'un uomo libero, essa sola faceva del libero romano un uomo della buona società. Sono interessanti a questo proposito le parole di Cicerone che si leggono nel suo libro « *De officiis* »: «Riprovate sono anzitutto quelle professioni che s'attirano l'odio del pubblico, come gli esattori e i prestatori di denaro. Indecorosa e volgare è parimenti la condizione dei giornalieri, ai quali si paga il lavoro del corpo, non dello spirito; imperocchè per questa mercede essi si vendono in certo modo in schiavitù. Gente abbietta sono ancora i mercantuzzi e rigattieri che comprano dal negoziante per rivender subito; chè i loro affari non possono andar bene se essi non ricorrono a un mondo di bugie, e nulla è meno onorevole dell'imbrogliar il prossimo. Anche gli artigiani tutti non esercitano che mestieri bassi; non si può essere *gentleman* in bottega. Meno che mai sono poi rispettabili quei mestieri che son ministri dei piaceri del ventre, come sarebbe, per parlar con Terenzio (*Eunuch.* 2, 2, 26), « salsicciai, macellai, cuochi, pollaioli,

pescatori »; v'aggiungi i mercanti di profumerie, i ballerini e tutta la razza dei conduttori di bische. Per contrario quelle industrie che o suppongono un considerevole grado di coltura, o son fonti di grossi guadagni, come la medicina, la professione dell'architetto, l'insegnamento di nobili discipline, sono decorose per coloro alla cui condizione quelle convengono. Il traffico poi, se è traffico al minuto, è volgare; se è commercio in grande e che introducendo dai più diversi paesi merci in gran quantità, le diffonda tra un gran numero di persone senza l'uso di ignobili arti e raggiri, allora non è più cosa che propriamente si possa riprovare; anzi, quando questa mercatura a un certo punto sazia, o meglio, contenta del fatto guadagno, come tante volte dal mare nel porto, così ora arriva dal porto nella possidenza, allora la è cosa che va con ogni buona ragione lodata. Fra tutte le sorgenti di lucro, però, nessuna è migliore, nessuna che arrechi maggior diletto, nessuna che più si convenga all'uomo libero, della possidenza fondiaria ».

I mestieri e i lavori manuali erano nelle mani principalmente di schiavi e di liberti, in quanto che i primi accudivano come servitori a tutte le opere manuali richieste dal regolare andamento della casa, i secondi, come artigiani e bottegai indipendenti, lavoravano per commissione, o mettevano in vendita le merci nelle loro botteghe. Una lista degli schiavi impiegati nella casa di un ricco romano dovrebbe, per conseguenza, riuscire un catalogo quasi completo dei diversi rami di occupazioni manuali. Entrano in questo catalogo, oltre a tutti gli schiavi occupati nella coltura dei campi e nell'economia agricola, non che nella coltura dei giardini, dei quali faremo discorso più avanti, un personale completo di lavoranti nella fabbricazione delle case (*architecti*, *fabri*, *tectores*, *pictores*); poi sarti, parrucchieri e acconciatori (*vestiarii*, *paenularii*, *cosmetae* e *tonsores*); in seguito le persone addette alla cucina, come i *pistores*, *coqui*, *dulciarii*, *fartores*, *placentarii*, insieme coi quali viene il numeroso servidorame che doveva servire nel triclinio, ossiano i *tricliniarii* col tricliniarca alla testa, gli *structores* e i *scissores*; infine i musicanti e le compagnie di mimi e di giocolieri. Ma anche le scienze erano rappresentate da schiavi. Medici e chirurgi appartenevano per la massima parte alla casta degli schiavi e dei libertini, e spesso avveniva che degli schiavi occupassero posti molto importanti, nella immediata vicinanza dei loro padroni, quali lettori e scrivani o segretari.

Ma prima di passare alla considerazione dei monumenti che si riferiscono alle occupazioni e professioni civili, non sarà fuor di luogo il far precedere alcune avvertenze generali intorno alla condizione degli schiavi. La popolazione degli schiavi, appo i Romani, constava in

primo luogo dei figli di genitori schiavi, nati in casa; poi dei prigionieri di guerra, che sui campi di battaglia o nelle città prese di assalto erano raccolti in massa, e o messi senz'altro immediatamente in vendita dal questore che accompagnava l'esercito (al prigioniero di guerra, messo in vendita come schiavo, si metteva sul capo una corona, come segno della sua venalità, e di qui l'espressione *sub corona venire*), oppure trasportati ai più celebri mercati di schiavi; oppure, infine, constava di quegli schiavi, che una tratta perfettamente organizzata importava da paesi dove già esistesse la schiavitù. Negoziatori di schiavi (*mangones*, *venalicii*), il mestiere dei quali era, per altro, tenuto a vile, non mancavano mai nel seguito degli eserciti romani; essi comperavano a frotte i prigionieri di guerra o al campo stesso o nelle principali piazze di schiavi, quali erano Roma e Delo. Gli schiavi in vendita erano generalmente esposti sopra palchi di legno (*catasta*) eretti a questo scopo. Una tavoletta (*titulus*) appesa al collo del prigioniero, ne indicava, sotto garanzia del venditore, la patria, l'età, le doti fisiche e morali, i difetti corporei, se per avventura ce ne fosse, e annunziava, infine, che l'individuo non s'era reso colpevole di alcun grave trascorso. Se invece il negoziatore di schiavi non assumeva nessuna garanzia, lo schiavo in vendita era coperto d'un cappello. Però gli schiavi di maggior pregio, greci per lo più, che si distinguevano per una coltura e abilità superiore, o per bellezza di forme, non erano offerti agli sguardi del comun pubblico curioso o compratore, ma, in speciali camere delle *tabernae*, erano mostrati solamente a quelle persone che erano in grado di far delle offerte corrispondenti al valore della merce. Gli antichi mercati di schiavi offrivan, pertanto, lo stesso spettacolo, che i così esecrati mercati di schiavi di quegli Stati Americani in cui, non è molt'anni, esisteva la schiavitù. — Per distinzione da questi uomini, in prima liberi, e divenuti schiavi per prigionia di guerra, i fanciulli nati nella schiavitù, sia che ambedue i genitori o la sola madre appartenesse alla classe degli schiavi, si chiamavano, relativamente al padrone che li possedeva al momento della nascita, schiavi di famiglia, ossia *vernae*.

Gli schiavi appartenenti a un solo padrone formavano, tutti insieme, una *familia*. In tempi più antichi questa *familia* si limitava a poche persone; il modesto e semplice governo domestico in città; i limitati poderi cui per lo più amministrava il padrone in persona, e che dovevano bastare semplicemente a sopperire il bisognevole per lui e per la sua casa, nella quale non per anco era entrato il lusso caratteristico d'un periodo seriore, non richiedevano che uno scarso numero di schiavi. Ma quando più tardi sorsero le abitazioni cittadine decorate con tutta la

pompa, ed edifici d'abitazione e d'economia agricola, sorsero nei latifondi e furono ornati di estesi parchi, di bagni, di piscine (cfr. p. 554 e segg.), allora venne anche il bisogno d'un personale assai numeroso, occupato sia nella conservazione e nella sorveglianza delle proprietà, sia nel servizio personale del padrone e della sua famiglia; e la *familia* s'ingrossò spesso fino a un numero di persone eccessivo e quasi incredibile. Quasi ogni singola specie di servizio, quasi ogni singolo lavoro era ufficio d'uno schiavo speciale; e si riguardava come cosa contraria al carattere d'una casa veramente signorile, che a un solo e medesimo servitore spettassero più uffici nel tempo stesso. La schiera degli schiavi fu ora divisa, secondochè questi dovessero attendere al servizio e alla amministrazione della casa in città, oppure alla cura delle ville, in una *familia urbana* e in una *familia rustica;* ciò che, però, non va inteso nel senso che il servizio in città e il servizio in campagna fossero assolutamente separati e distinti; chè certamente, e le persone moderatamente ricche non potevano avere in campagna una diversa servitù di quella di città, ed anche in case di gran signori, una parte degli schiavi appartenenti alla *villa urbana*, seguiva d'estate il padrone nella *villa rustica*, attendendovi a quelle medesime funzioni a cui erano destinati in città. — Come fu già accennato, l'amministrazione dei latifondi (cfr. p. 421 e segg., e 424 e segg.), succeduta all'antica economia rustica, molto più modesta, richiedeva un personale agricolo di gran lunga più numeroso; v'erano schiavi agricoltori, impiegati nelle diverse operazioni dell'arare, del seminare, del mietere, della coltivazione degli olivi e delle viti; schiavi pastori, schiavi pei frutteti e per gli orti; altri erano giardinieri; ad altri spettava la cura del pollaio e de' suoi numerosi abitatori, ad altri quella delle peschiere; nè mancavano gli allevatori di api, o i custodi del parco da caccia. Non dobbiamo meravigliarci pertanto se la conduzione di così estesi poderi richiedeva spesso, da sola, un personale di parecchie migliaia di schiavi.

A questo esercito di schiavi, impiegato nelle molteplici occupazioni dell'economia agraria, si contrapponeva l'altra numerosa schiera degli schiavi attendenti ai lavori della economia domestica, e al servizio personale del padrone e della sua famiglia nella casa di città. Tra gli schiavi di casa di più basso grado, quelli che si diceano *vulgares*, è da nominare anzitutto l'*ostiarius* o *janitor*, che nella sua *cella ostiaria* (cfr. p. 416) doveva star di guardia alla porta; poi i *cubicularii*, a cui spettava la cura delle singole camere d'abitazione e da letto, ed anche l'ufficio di annunziare i visitatori. Nelle case più signorili però (dove giornalmente nelle ore mattutine solevano convenire nel vestibolo un gran numero di persone, sieno clienti venuti a fare il loro saluto [*sa-*

lutatio] al *patronus* coll'usuale formola del saluto mattutino: *ave*, sieno altri visitatori) l'ufficio di annunziar le visite spettava a uno schiavo apposito, il *nomenclator*. Questo schiavo prestava anche un altro servizio. Quando cioè il padrone si presentava candidato a qualche pubblica carica, e, per acquistare popolarità e favore, credeva opportuno, imbattendosi in qualche elettore influente, di dirigergli la parola e fargli qualche complimento, soleva, ogni volta che uscisse di casa, farsi accompagnare dal *nomenclator*, che gli doveva in fretta richiamare alla memoria i nomi e le particolari circostanze di questa o quella persona che s'incontrasse per via.

Mentre il *nomenclator* non accompagnava il suo signore che in queste particolari occasioni, v'era all'incontro uno schiavo, il *pedisequus*, che doveva accompagnarlo sempre, portandogli dietro una cosa o l'altra, facendogli scorta quando andava al bagno o in società, e facendogli lume per via colla fiaccola quando ritornasse a casa di notte. Del resto questo seguito poteva anche constare d'una compagnia di parecchi schiavi. Un'altra classe speciale di schiavi erano i lettighieri, *lecticarii*. Diventando, già verso gli ultimi tempi della repubblica, sempre maggiore il desiderio de' proprii comodi, era entrato nell'uso che gli uomini, viaggiando, si facessero portare. In città ciò non era concesso che ai senatori e alle signore di grado senatorio; sebbene sia probabile che spesso si passasse sopra al divieto. A un siffatto uso serviva la lettiga (*lectica*), una cassa aperta su cui erano tese delle cinghie, e sulle cinghie un materasso e cuscini. Le signore di onesti costumi usavano però una lettiga fornita di un cielo o baldacchino (*arcus*) e di cortine (*vela*, *plagae*, *plagulae*), che potevano esser chiuse tutt'intorno oppure tirate indietro. Questa lettiga coperta (*lectica operta*) era dunque perfettamente eguale all'orientale palanchino, e vuolsi infatti che l'uso delle lettighe sia venuto in Roma insieme con altri usi orientali, solamente dopo la guerra di Roma col re Antioco. Mediante stanghe (*asseres*) infisse sotto la portantina, era questa portata sulle spalle da robusti schiavi in rossa livrea riccamente gallonata (1). I lettighieri, il cui numero variava secondo la grandezza della portantina, solevano essere Siri o Germani, o Celti, o Liburni, o Mesî, ma più tardi specialmente Cappadoci. Un minor numero di portatori era richiesto per la *sella gestatoria* o *portatoria*, introdotta da Claudio, e usata in ispecial modo da imperatori e consolari. Questa poteva essere scoperta e quindi eguale a quelle nostre portantine che sono state introdotte per comodo di viaggiatori in montagna; oppure coperta e chiusa

(1) Una piccola terracotta, ancora inedita, del Museo di Napoli, rappresenta una portantina portata mediante queste aste da due uomini.

da cortine, e allora non sarà stata dissimile dalle bussole, ch'erano in uso nei tempi passati. Ogni grande casa aveva indubbiamente parecchie *lecticae* e relativi lettighieri, parte per uso del padrone, parte per le signore. Per coloro ai quali un men lauto censo non concedesse di tener lettighe proprie, c'erano *lecticae* a nolo, che avevano le loro poste, dette *castra lecticariorum*, in parecchi punti della città, fra gli altri anche nella *XIV regio trans Tiberim.*

Ma oltre alle lettighe, si servivano, segnatamente in viaggio, delle carrozze, di cui però l'uso in Roma stessa, e probabilmente anche nei municipî e nelle colonie, era limitato da prescrizioni di legge. Solamente a signore di grado era concesso, al tempo della repubblica, l'uso della carrozza in città; e questo privilegio fu loro tolto sotto l'impero. All'infuori di queste non avevano il diritto di servirsi di carrozza, o carro che dir si voglia, che le vestali, i flamini, il *rex sacrorum* in certe processioni solenni, il trionfatore nel suo ingresso trionfale, ed infine i magistrati, nella processione che precedeva i solenni giuochi circensi. Anche il trasporto di pesi e di viveri mediante carri era vietato per legge (cioè dalla *lex Julia municipalis*, dell'anno 45 a. C.) nell'interesse della pubblica circolazione, durante le dieci ore del giorno, dall'aurora al tramonto; e sotto l'impero erano solamente sottratti a questo divieto i carri che trasportavano i materiali per le grandi costruzioni. Solo col principio del terzo secolo dopo Cristo diventò maggiore il movimento delle carrozze e dei carri nella città, benchè anche allora, del resto, l'uso delle carrozze non fosse concesso che ai supremi ufficiali dell'impero. Le forme delle carrozze e dei carri noi le possiamo conoscere per molteplici esempi offertici dai monumenti artistici, sebbene non sempre siamo in grado di classificare questi esempi secondo la designazione lasciataci dagli scrittori. Nei carri per trasporto di persone la cassa appare il più delle volte pesante e poco acconcia, mentre le ruote a razze (*rota radiata*) son quasi sempre decorate con gentil lavoro. Così vediamo nel monumento di Igel, che abbiam dato nella fig. 414, un carretto scoperto, a due ruote, tirato da due muli, sul quale due persone stanno sedute; forse potremmo applicargli il nome di *cisium* o di *essedum*. Parimenti a due ruote, ma fornitò di un cielo e riccamente ornato, è un carro che si vede sulle medaglie di Giulia, figlia di Tito, e su quelle di Agrippina, figlia di Germanico, e al quale converrebbe forse il nome di *carpentum*. Pel carro da viaggio della fig. 481, a due rote e difeso da una coperta, sarebbe forse adattato il nome di *covinus*. Per la *reda* e la *curruca*, ossia per le vere carrozze da viaggio fatte per più persone, e spesso riccamente decorate, ci mancano gli esempi monumentali; mentre invece incontriamo sovente sui monumenti le

varie specie di carri da trasporto, sia per prodotti agricoli, sia per balle di mercanzia, per provianda, per forniture militari. Il nome generale per questi carri da trasporto par che fosse *plaustrum*; ma ci mancano le particolari indicazioni per distinguere le diverse forme speciali del *sarracum*, del *carrus* e dell'*arcera*. Come per noi i carri da trasporto sono distinti, e hanno anche diverso nome, secondo la diversa specie di carico, pel cui trasporto son destinati, e secondo la conseguente diversa loro conformazione, così anche l'antichità romana faceva simili distinzioni. Così abbiamo visto nella fig. 459, il leggero carro a ridoli, sopra quattro ruote a razze, su cui l'otre pieno di vino è trasportato dall'ammostatoio alla cánova; un mosaico (fig. 482) trovato a Orbe, nella Svizzera, ci mostra un carro a quattro ruote, tirato da due tori, che ha una coperta per la pioggia, legatavi sopra, e a cui non manca neppur la pedana; l'arco trionfale di Severo (cfr. fig. 535) e la colonna di Antonino ci danno una ricca collezione di carri da treno, quali a due, quali a quattro ruote a razze, altri ancora sopra pesanti ruote massiccie (*tympanum*), carichi di armi e di vettovaglie, entro sacchi o botti. Frammenti di collari in bronzo, con uno o due anelli per le redini, tirelle ed altre parti di bardatura in forme graziose, e, infine, cartocci del timone, in forma di teste d'animali, ci sono noti per molteplici esemplari conservati (1). — Le persone di grado amavano, anche per piccole gite, di aver le loro lettighe circondate d'uno sciame di schiavi; ma quando poi facevano più lungo viaggio, in questo caso la scarsezza degli alberghi giustificando l'uso di tirarsi dietro un numeroso seguito e una gran quantità di bagagli e di provvisioni, solevano spesso spiegare un lusso quasi incredibile. Pur tacendo dei membri della famiglia imperiale, i ricchi, in generale, mettevano il loro orgoglio nell'addobbare e bardare le carrozze, i carri e gli animali da tiro nel modo il più pomposo; nel portarsi dietro un prezioso vasellame e magnifici tappeti; nel

Fig. 481.

Fig. 482.

(1) Lindenschmidt, *Die Alterthümer unserer heidnischen Vorzeit,* Vol. I, Fasc. II, 5. Vol. II, Fasc. X, 3. 5.

circondarsi d'un infinito stuolo di battistrada numidici, di corrieri, di negri, di cavalli da sella e da soma con tutta l'attinente numerosa schiera di staffieri, e, infine, di tutta la moltitudine degli schiavi domestici, i cui servizi riguardavano direttamente le persone dei padroni.

Tutti i fin qui nominati erano schiavi *vulgares*. Nella medesima classe vanno pure annoverati quelli a cui spettava il servizio della cucina, quelli destinati a preparare i vestimenti per la famiglia del padrone e per tutto il personale della casa, e, infine, i camerieri e le cameriere che dovevano prestar l'opera loro nell'attendere alla toeletta dei loro padroni; nel che, come s'è accennato, non solamente dovevano dar prova d'una non piccola abilità, ma ancora dovevano far uso di una grande arrendevolezza e d'una gran pazienza, sopportando gli umori, spesse volte molto strani, dei padroni. Ora, mentre a tutti gli schiavi, fin qui enumerati, toccavano uffici più o meno necessari ed utili nel governo della casa, vi era poi un'altra schiera di servitori, di cui amava circondarsi il romano aristocratico, e che dovevano prestar servizio solamente col trattenere e divertire i padroni e la società, segnatamente durante il pranzo. Schiavi musicanti (*pueri symphoniaci*) formavano una orchestra di casa; mimi, ballerini e ballerine dovevano, durante il convito, dilettare la società colle loro, spesso lascive, rappresentazioni; gladiatori, che non di rado formavano anche il seguito del padrone quando usciva di casa, eseguivano combattimenti, probabilmente con armi spuntate e senza filo, qualche rara volta però benanche con armi appuntate e affilate; giocolieri ed equilibristi di diversa natura, quali l'abbiam già visti concorrere a far lieto il simposio greco (cfr. p. 301 e segg., fig. 305-307), intrattenevano i convitati colle loro prove di agilità e destrezza.

Soffermiamoci alcun poco a considerare queste artistiche produzioni di equilibristi, intorno alle quali gli antichi ci hanno lasciato più di una notizia molto interessante. Niceforo Gregora racconta di una banda di artisti acrobatici, composta di quaranta individui, tra i quali erano anche dei funamboli (*funambuli, schoenobatae*); questa banda, dopo aver girato per tutto l'Oriente, arrivava anche a Bisanzio, ridotta però per una serie di disgraziati accidenti, a non più che una ventina di persone, e là dava rappresentazioni. Dapprima tendevano le loro corde tra altissimi pali, e intorno a questi avvolgevano a spira delle corde, dal basso fino alla cima, e salivan poi per una cosiffatta scala a chiocciola in cima agli alberi. Uno di loro eseguiva giochi d'equilibrio sulla cima d'uno degli alberi, reggendosi ora sui due piedi, ora sopra uno solo, ed ora sulla testa; poi spiccava un gran salto, afferrava con una mano

la corda, e faceva il mulinello intorno a questa, girando con prodigiosa velocità; indi eseguiva lo stesso giuoco, ma tenendosi alla corda per le ginocchia; dopo di ciò si metteva ritto sulla corda, prendeva arco e saette, mirava e colpiva con gran sicurezza un bersaglio stabilito in lontananza; da ultimo passeggiava su e giù per la fune, ad occhi chiusi e con un fanciullo sulle spalle. Altri simili prodigiosi esercizi di funamboli son menzionati, e tra questi uno che alle nostre orecchie suona perfino incredibile, ma che pure è attestato da parecchi scrittori: e vogliam dire degli elefanti che, come Plinio (*Nat. Hist*, VIII, 2, 3) racconta, andavano su per le funi, quattro di loro portandone in lettiga un altro, come una donna fresca di parto, e che, al dir di Svetonio (*Nero*, 11), eseguivano, guidati da un distinto cavaliere romano, la prova la più difficile del danzatore da corda, cioè la discesa lungo la fune inclinata (*catadromus*, *decursio*). Fu nel 390 della Città che per la prima volta si videro dei funamboli in Roma, i quali eseguivano i loro esercizi sull'isola del Tevere. Poi fu nuovamente dato questo spettacolo in teatro sotto i censori Messalla e Cassio. Nel periodo imperiale occorrono sovente funamboli nella festa dei *ludi romani*. Disgrazie che, come è naturale, accadevano di tanto in tanto, mossero l'imperatore Marco Aurelio a emanare un'ordinanza, che in occasione di siffatti esercizi si dovessero distendere dei cuscini sotto la fune tesa; e più tardi ai cuscini furono sostituite le reti. Anche le opere d'arte ci offrono spesso la danza sulla corda; così p. es. una gran pittura murale ercolanense (*Mus. Borbon.*, Vol. VII, Tav. L-LII), dove dei Sileni ballano sopra la corda in graziose movenze, quali agitanti il tirso, quali suonando sopra strumenti, quali infine mescendo vino come coppieri. Nè minore attenzione meritano due medaglie di bronzo della città di Cizico, l'una col ritratto di Caracalla (fig. 483), l'altra con quello di Faustina iuniore; i rovesci di queste due medaglie ci fanno vedere il tendere delle corde inclinate, e funamboli che vi salgon sopra colle stanghe per tenersi in bilico. Gli abitanti di Cizico godevano nell'antichità fama di abilissimi acrobati, e nelle feste che annualmente in quella città si celebravano, dette da prima *luculleia*, più tardi in onore di Caracalla ribattezzate in *Antonineia*, si eseguivano giuochi di questo genere. — Anche i petauristi son menzionati come facienti parte della *familia* degli schiavi; erano uomini che eseguivano diversi esercizi acrobatici in una macchina volante, il *petauron*, intorno alla

Fig. 483.

cui struttura noi siamo completamente all'oscuro, sia perchè troppo scarse e manchevoli le notizie degli scrittori, sia per la totale mancanza di testimonianze monumentali. È fatta inoltre menzione di equilibristi, che tenevano sospesi in equilibrio, in cima a lunghe aste, vasi pieni d'acqua; e d'altri, che portavan sul capo lunghe stanghe, dalla cui cima pendeva fino a terra una corda, per la quale dei fanciulli si arrampicavano su e giù. Specialmente ammirata è la destrezza dei giocatori di palle, intorno ai quali leggiamo negli « *Astronomica* » di Manilio:

> Ille pilam celeri fugientem reddere planta,
> Mobilibusque citos ictus glomerare lacertis;
> Ille potens turbam perfundere concita pila;
> Et pedibus pensare manus, et ludere saltu,
> Per totumque vagas corpus disponere plantas,
> Ut teneat tantos orbes, sibique ipse recludat,
> Et velut edoctos iubeat volitare per ipsum (1).

Altri giocavano con palloni di vetro, cui gettavano un po' in alto, e ricevevano poi sulla punta delle dita o sui gomiti. V'eran di quelli che sapevano contorcere e dislogare le proprie membra nelle guise più innaturali, intorno alle quali arti diaboliche, così predica il Grisostomo nella sua omelia agli abitanti di Antiochia: « Che cosa può mai richiedere un maggior sforzo, che quando un giovanetto si fa rimenare e rimpastare tutte le membra, per modo che queste possono ripiegarsi con una sorprendente flessibilità e, piegate in forma di ruota, rotolano sul suolo, o, rotte a femminile mollezza, più non risentono nè lo sforzo, nè l'obbrobrioso avvilimento? E che s'ha a dir di coloro che sulla scena colle più ardite evoluzioni trasformano in ale le proprie membra e mettono tutti nel più gran stupore? E quelli che gettano alternamente grandi coltelli nell'aria, cui poi riprendono pel manico, quando ricadono, non fanno dunque vergogna a ciascun uomo che per la virtù non vuol sottoporsi ad alcuna fatica? O che diremo di quegli altri, che

---

(1) . . . . Potrà un altro
Volata rimbeccar palla volante,
Col pronto piede, e con destrezza accorta,
Dell'abil mano compensar gli uffici:
E saltando giocar, e con le franche
Toste braccia addoppiar colpi veloci:
Molte d'intorno alle sue membra palle
Spargere un altro, ed agitar le mani
E quinci e quindi e tutto il corpo attorno,
Tanti globi acciò regga, ed a vicenda
Rimettendoli a sè, seco rigiuochi,
Ed essi quasi ammaestrati faccia
Presso a sè stesso rigirarsi.
Trad. del Bandini.

colla fronte reggono un lungo palo, che vi sta in bilico, così fisso e immobile, come fosse un albero piantatovi per le radici? Nè questo è il massimo della meraviglia. Sulla cima di quel palo essi mettono due fanciulli, che lassù fanno alla lotta: le mani e ogni altra parte del corpo sono in questo mentre immobili, ecc. ». A questi saggi dell'arte degli antichi saltimbanchi, noi potremmo aggiungere taluni altri, come il mandar fuoco dalla bocca, il ventriloquio, gli animali addestrati (1) e l'intera classe dei giuochi di bussolotti (cfr. p. 302), se non temessimo d'aver già dedicato fin troppo spazio a questa, che è la più spregievole delle professioni. Quella preghiera, che un giocoliere rivolge agli dei, ch'ei possa, cioè, trovarsi sempre dove sia di molto denaro e moltissima gente sciocca e sempliciona (ὅπου ἀν ᾖ, διδόναι καρποῦ μὲν ἀφθονίαν, φρενῶν δὲ ἀφορίαν), caratterizza sufficientemente questa classe di persone.

Torniamo ai veri schiavi di casa. Se già il tenere una masnada di servitori di questa specie, è cosa che getta una luce poco favorevole sul carattere morale della vita domestica, ben maggiore è la ripugnanza che noi proviamo contro il barbaro costume di tenere, a fine di sollazzo, individui, verso i quali la natura era stata matrigna, sia in riguardo al corpo, sia in riguardo allo spirito, e talora perfino individui ad arte stroppiati (*moriones*, *fatui* e *fatuae*), e di far oggetto di risa e di scherno la loro imbecillità e i loro atti grotteschi. Meno severamente giudicheremmo l'uso di tener dei nani (*nani* e *nanae*) nel numero degli schiavi; s'insegnava loro a combattere e ballare, e ad essi, che godevano del favore e della protezione speciale delle signore, erano al certo perdonati anche taluni scherzi troppo arditi. Uno di siffatti nani, favorito di Giulia, la nipote di Augusto, era Canopa, un omino non più alto di due piedi e un palmo. Anche l'arte non ha sdegnato di rappresentare siffatti esseri mostruosi; sono esempio due statuette di bronzo trovate ad Ercolano, che con due figure rattrappite, con teste grosse, ributtanti, con corpi sfigurati, l'uno in attitudine di ballare battendo le castagnette, l'altro vestito della toga, colla *bulla* appesa al collo (cfr. p. 585) e tenendo in mano una tavoletta da scrivere. Anche in un dipinto murale ercolanense vediamo simili figure alla Tersite rappresentate nelle più buffonesche positure (cfr. *Pitture d'Ercol.*, volume II, tav. 91, 92).

---

(1) Un tal giocoliere ambulante (*circulator*) con una scimmia, con un cane che s'arrampica su per una scala a piuoli, e cogli anelli e cerchi d'uso nell'arte del saltimbanco, trovasi sopra una lucerna di terracotta in: BARTOLI, « *Lucerne sepolcrali* ».

Tutta quanta la schiera degli schiavi formanti una *familia* stava sotto la sorveglianza di speciali soprastanti, in quanto che il padrone avrebbe stimato cosa contraria alla propria dignità il sobbarcarsi in persona a siffatto ufficio, e la moltitudine stessa degli schiavi non lo avrebbe concesso. I primi, tra i sorveglianti, ai quali era affidata la direzione suprema della casa, le provvigioni, l'amministrazione del patrimonio, dovevano possedere la fiducia speciale del loro signore. Era tra questi, come primissimo di tutta la *familia* degli schiavi, il *procurator*, amministratore delle sostanze e direttore supremo di tutte le domestiche faccende. Colui che teneva i conti, specialmente nell'amministrazione dei poderi, era l'*actor*, e se questi non possedeva egli stesso sufficienti cognizioni di economia agricola, gli era messo a lato un agricoltore nella persona del *villicus;* nella *villa urbana* l'ufficio di ragioniere spettava invece all'*atriensis*, il nostro maggiordomo, così almeno in tempo più antico; chè più tardi l'uso volle un impiegato apposito, il *dispensator*, anche per questo ufficio, non restando affidato all'*atriensis* che di sopraintendere all'ordine e alla pulizia della casa. Il *cellarius* o *promus*, infine, portava le chiavi delle provvigioni di cucina e della cantina. Tutti questi ministri della casa, or nominati, si chiamavano *ordinarii*.

Un posto importante occupavano finalmente, presso i Romani colti, quegli schiavi che fungevano da lettori (*lectores* o *anagnostae*), o durante il pranzo, o durante il bagno, o in altre ore del giorno; oppure in qualità di scrivani o segretari dovevano scrivere cose loro dettate, preparar delle copie, attender alla cura della biblioteca di casa. Affini a questi erano, infine, i medici e i chirurgi, i quali, almeno avanti il periodo imperiale, appartenevano per la massima parte al ceto degli schiavi, oppure erano usciti da quello. Tutte queste professioni noi considereremo più particolarmente, dietro la scorta dei monumenti, alla fine del capitolo seguente.

La condizione degli schiavi appo i Romani era affatto diversa che appo i Greci. In Grecia lo schiavo si trovava, rispetto al suo padrone, in una posizione protetta dalla legge; il diritto, nei padroni, di punire i proprii schiavi — a tacer poi del diritto sopra la vita e la morte — era tenuto dentro certi limiti da prescrizioni della legge. In Roma la condizione dello schiavo era molto più dura. Qui il padrone poteva disporre ad arbitrio del suo schiavo, come d'un oggetto qualunque di sua proprietà, e nessuna protezione giuridica difendeva questi contro i capricci e la crudeltà del suo signore. Questo genere di rapporto, tenuto sempre in vigore dalla rigida e gelosa aristocrazia romana, non trovava alcun mitigamento se non là dove la bontà e un sentire più umano da parte

del padrone, e la utilità d'uno schiavo dall'altra, consigliasse una specie di ravvicinamento. Fra tanta moltitudine d'individui, nella gran diversità dei caratteri, e delle nazionalità da cui provenivano, in generale, i membri d'una numerosa *familia* di schiavi, il padrone non poteva, di regola, conoscere che un piccol numero dei suoi soggetti; mentre la gran massa, soprattutto dei lavoratori dei campi, erano sottratti alla sua sorveglianza personale; nè certo era infrequente il caso di severe punizioni inflitte per leggeri mancamenti dal padrone, istigato da crudeli e tirannici intendenti. In tempi più antichi, quando la schiavitù pertinente alla casa anche d'uno dei più ricchi cittadini soleva dividere il semplice pasto colla famiglia del padrone, sedendo a mensa con lui a piè del letto, sopra panchette più basse (*subsellia*); quando il padrone stesso non si vergognava di lavorare in persona la terra coll'aratro in mano; allora, dico, questo continuo e maggior contatto e comunanza doveva creare un rapporto di scambievole confidenza e di attaccamento, che più tardi non avrà potuto aver luogo se non se in rarissimi casi. Il lusso di tempi seriori avendo bandito dalla mensa del padrone, insieme colla semplicità de' costumi, anche gli schiavi, questi ricevettero il loro vitto in rate giornaliere o mensili (*demensum*); e se la distribuzione non era soverchiamente misurata e scarsa, lo schiavo poteva, coi risparmi che si cavava di bocca, mettere insieme un piccolo peculio (*peculium*) pel suo riscatto. Su quel peculio il padrone non aveva alcun diritto. Ma quante privazioni non doveva imporsi lo schiavo, che volesse così riscattarsi a libertà, se pure non preferiva di ammassar quella somma col furto; a quali dure prove non era messa la sua longanimità e la sua pazienza da quelle crudeli e raffinate punizioni, che anche per leggeri mancamenti solevano essere inflitte; e quanto non doveva rivoltarsi contro sì duro e umiliante trattamento l'orgoglio dell'uomo libero, che sul campo di battaglia e coll'armi in mano era caduto in potere del superbo vincitore! Quindi si spiega, come in quella sollevazione di schiavi, iniziata da una banda di gladiatori, gli schiavi accorressero in sì gran numero, e come questa reietta classe di uomini combattesse una sì disperata battaglia contro i proprii oppressori. Questo stato di cose offre molte analogie colla schiavitù negli Stati Uniti d'America. Eguali cause e condizioni hanno prodotto eguali conseguenze nei tempi moderni, e le accanite lotte dei neri contro i loro bianchi oppressori, non furono che una ripetizione delle sanguinose rivolte di schiavi dell'antica Roma. Quando leggiamo delle catene, dei collari di ferro, delle manette, del ceppo di legno, cui gli infelici negri dovevano spesso trascinarsi dietro, anche per piccole mancanze, tutto questo ci richiama in mente, senza

volerlo, le pene che subivano gli schiavi romani. Stretti le gambe di *compedes* erano messi nella impossibilità di fuggire; con *collare* e manette (*manica*) erano frenati i recalcitranti, ed erano mandati nelle sotterranee casematte (*ergastulum*, *pistrinum*), annesse appositamente per questo scopo ai poderi, e condannati a lavori forzati nelle cave di pietra. La pena della fustigazione con grossi bastoni, o con verghe, o con fruste (*fustis*, *virga*, *mastix*) era tra le più ordinarie, e similmente la pena del portar la *furca*, uno strumento a modo di forca, sotto il quale era compressa la cervice, mentre le due braccia si legavano ai due rami sporgenti in avanti — similissimo quindi allo strumento modernamente adoperato dai cacciatori d'uomini del Sudan pel trasporto di schiavi. A schiavi ch'avevan tentata la fuga, o ladri, era marchiata in fronte (*stigma*) con ferro rovente la lettera iniziale del nome del loro delitto; d'onde il loro nome di *literati* o *stigmosi*. Come pena di morte era usata la crocifissione (*in crucem agere*, *figere*); ed era praticata secondo il medesimo processo, che noi conosciamo dalla storia della passione di Gesù Cristo. Non di rado, anche, si gettavano schiavi colpevoli nei *vivaria*, oppure erano dati in preda alle bestie feroci, nell'anfiteatro, in quei combattimenti colle fiere che più oltre dovremo descrivere.

Naturalmente in conseguenza del disprezzo in cui si tenevano gli schiavi, era loro vietato di portar la toga. Essi non potevano vestir che la *tunica*; e che questa, per regola generale, fosse di stoffa grossolana e di colore bruno, e spesso portata a guisa della greca *exomis*, si comprende dalla natura delle loro occupazioni. Per difesa contro le intemperie avranno portato sopra quell'abito da lavoro una rozza *paenula* o *lacerna*. Però quegli schiavi, cui gli uffici loro mettevano in immediato contatto colla famiglia del padrone, come p. es. i *cosmetae*, quelli che servivano a tavola ecc., portavano senza dubbio abiti di stoffe più fine e di colori chiari.

Quando ad uno schiavo era concessa la libertà (*manumissio*), egli diventava relativamente al suo padrone un *libertus*. La cerimonia della liberazione d'uno schiavo avveniva generalmente in questa maniera: il *patronus* presentava il suo schiavo, di cui doveva però prima provare il legittimo possesso (*justa servitus*), al supremo magistrato della città colle parole: *hunc hominem ego volo liberum esse;* allora l'*assertor* (chè l'aspirante alla libertà non essendo ancora uomo libero non poteva assumere in persona la propria parte, ma doveva servirsi d'un rappresentante nella persona dell'*assertor*) dava allo schiavo un colpo sulla testa con una verga, o, come più tardi si usò, una guanciata. Dopo di ciò il *patronus* prendeva lo schiavo per mano, lo faceva girare in circolo, e lo dimetteva quindi dalla servitù, ripetendo la formola già citata. Ac-

canto a questa, ch'era detta la *manumissio vindicta*, poteva avvenire la liberazione anche con ciò, che il nome del liberato fosse iscritto nelle liste del censo (*manumissio censu*); oppure con ciò, che il patrono lo dichiarasse libero nel testamento (*manumissio testamento*). Siccome l'entrare in maggiori particolari intorno a questo argomento ci condurrebbe troppo in lungo, così vogliamo questo solo aggiungere, che il liberato si dava da quel momento a conoscere, anche esteriormente, per uomo libero col mettersi sulla testa il *pileus*, col portare la toga e l'anello, e col farsi radere la barba.

101. I diversi uffici a cui attendevano gli schiavi nella casa del padrone, o consistessero nell'esercizio di qualche mestiere, o in occupazioni di carattere scientifico o letterario, li mettevano in grado, una volta liberati, di dedicarsi a quei medesimi lavori per propria scelta e come professione personale; e di fatto noi troviamo i mestieri e le professioni esercitate, oltrechè dai più poveri della plebe, segnatamente da libertini e da schiavi. La opinione di Cicerone, che abbiamo più sopra citata, intorno all'esercizio dei mestieri, una opinione e un disprezzo che altri scrittori romani concordemente dividono, si manifestava anche nella condizione politica che all'artigiano era fatta; in quanto che questo, salvo poche eccezioni, non era ammesso al servizio legionario. La classe degli artieri romani non era punto simile alle robuste e solide corporazioni della Germania del Medio Evo, le quali, quando il nemico minacciava la patria città, impugnavano bravamente le armi e difendevano coi loro corpi la propria libertà, i propri diritti ed averi; gli artieri romani erano piuttosto una massa di popolo vile, inetta alla difesa del proprio focolare; era nel vero senso, l'eterna, tumultuosa plebaglia di piazza, la *faex urbana*, di Cicerone. Così Livio racconta che nell'anno 426 della città, dovendo il console L. Emilio Mamercino levare in tutta fretta un esercito per la guerra contro i Galli, si vide costretto a reclutarlo nella classe degli operai, razza di gente affatto inetta al servizio militare (*quin opificum quoque vulgus et sellularii, minime militiae idoneum genus, exciti dicuntur*). Perfino a quelli, che, uscendo fuori dalla classe degli artieri, pervenivano pure a qualche grado, restava sempre inerente come una macchia il vile mestiere degli avi; ond'è che, per citare un esempio, Livio rinfaccia al console Terenzio Varrone, diventato notissimo per la sconfitta di Canne, la sua discendenza da una famiglia di macellai. Anche i poeti epigrammatici perseguitavano col più mordace scherno quelle persone che dall'esercizio di un mestiere sollevatesi mediante la speculazione a più alta condizione sociale, a guisa di veri *parvenus* profondevano con ridicolo fasto le loro

ricchezze; com'eran quelli, per citare qualche esempio, che davano spettacoli gladiatorii a Bologna e a Modena.

Già di buon'ora gli artieri s'erano costituiti in corpi (*collegia opificum*) — si voleva anzi ricondurre questo ordinamento fino al re Numa — vale a dire nei nove *collegia* dei flautisti, dei falegnami, degli orefici, dei tintori, dei lavoranti in cuoio, dei conciatori, dei ramai, dei vasai e infine del nono *collegium*, che dapprincipio comprendeva tutti gli altri mestieri, ma dal quale più tardi si staccarono singole corporazioni, formando collegi distinti accanto ad altri collegi sorti più di recente. Di queste corporazioni nuovamente formate, e menzionate specialmente in iscrizioni, erano p. es. i battilori, i fornai, i tintori di porpora, i mercanti di maiali, i marinai, i conduttori di veicoli, i medici, ecc. Parlar qui degli interni ordinamenti di queste corporazioni ci condurrebbe troppo lontano. Esse assomigliavano fino a un certo segno e sotto un certo aspetto alle nostre maestranze medievali, avendo anch'esse i loro luoghi di convegno (*curia*, *schola*), i loro statuti, dai quali era regolata l'accettazione di nuovi membri e la espulsione di coloro che si fossero resi indegni; i loro speciali privilegi, sia che questi fossero ristretti a singoli membri, sia che si estendessero all'intera corporazione; le loro casse mortuarie; anche in esse, infine, essendo i singoli soci d'una medesima corporazione obbligati a prestarsi scambievolmente aiuto nell'esercizio della loro professione. Non pare però che esistesse uno *zunftzwang* ossieno leggi e obbligazioni che imponessero gli statuti alle maestranze. Questi *collegia*, del resto, non poterono mai svilupparsi a vera prosperità per effetto della concorrenza che loro facevano gli artieri estranei alle corporazioni, tanto i libertini che si stabilivano come artigiani indipendenti, quanto i fabbricatori forestieri, che dalla Grecia soprattutto, emigravano a Roma; e un'altra terribile concorrenza era poi quella degli schiavi, che nelle case dei ricchi provvedevano alla maggior parte dei lavori necessari per la casa. Le maestranze avevano anche i loro usi tradizionali, e vogliam dire, in primo luogo, banchetti solenni associati con sacrifici, che in certi giorni festivi si tenevano nelle rispettive *curiae*; pubbliche processioni, precedute dalle bandiere dei corpi (*vexilla*) e fors'anche da relativi emblemi, e così via discorrendo. Una siffatta processione festiva dei legnaiuoli è forse quella d'una pittura pompeiana (*Archäol. Zeitung*, XVII, 1850, p. 177 e segg.). Vediamo qui de' giovani garzoni che portano sulle spalle una specie di bara (*ferculum*), coperta da un cielo o baldacchino ornato di serti di fiori; sulla bara vedesi il banco del legnaiuolo *en miniature*, e due lavoranti che segano; sul davanti evvi una figura che rappresenta, probabilmente, il maestro Dedalo. Resta incerto se l'altra figura, che vediamo giacente

sul suolo, si debba spiegare come Perdice, cui Dedalo uccise per invidia.

Buon numero di monumenti, dai quali noi otteniamo una nozione dei procedimenti e degli strumenti de' singoli mestieri, ci sono conservati; e alcuni, almeno, di questi sieno ora oggetti della vostra attenzione. Anche qui le botteghe e le officine di Pompei offrono un gradito fondamento pel nostro studio, e vi si associano, per completare il quadro, le rappresentanze dei monumenti artistici, e gli strumenti scoperti. — Cominciando dunque dalle botteghe, dove gli artigiani solevano ad un tempo lavorare ed esporre in vendita le loro merci, diremo anzitutto che il nome generale per le medesime era quello di *tabernae*, che secondo il primitivo suo significato (*quod ex tabulis olim fiebant*, Fest.), vorrebbe dir propriamente casotti di assi, com'eran quelli che, nei tempi più antichi, si trovavano sul *forum* in Roma. Ma come appunto nelle nostre città questi casotti di legno, che ingombrano e deturpano le strade e le piazze, vanno a poco a poco scomparendo, così sparvero, a cominciare dal tempo di Domiziano, dal foro e dalle strade di Roma, restando concesso ai soli cambiavalute di mantenere i loro posti antichi. Perciò Domiziano è lodato da Marziale con que' versi (VII, 61):

Stringitur in densa nec caeca novacula turba:
  Occupat aut totas nigra popina vias.
Tonsor, caupo, coquus, lanius sua limina servant.
  Nunc Roma est; nuper magna taberna fuit (1).

Le *tabernae* erano a pian terreno nei locali delle case poste verso strada. Anche Pompei (naturalmente però nelle proporzioni d'una città di provincia) aveva un gran numero di siffatte botteghe, destinate al commercio minuto, che consistono, o della sola bottega, propriamente detta, oppure della medesima e d'una o più piccole retrostanze, le quali, in alcuni casi, comunicano mediante scale colle camere da letto superiormente poste (cfr. la pianta della casa di Pansa, fig. 386). Le *tabernae* sono interamente aperte sulla strada (ed anche da due parti, se poste in cantonata), affinchè l'interno della bottega e le merci in mostra fossero esposte alla libera vista dei passanti. Un banco di pietra suole ordinariamente occupar per modo questa apertura, da lasciar so-

---

(1) Fra densa moltitudine
  Non più il cieco rasoio alzasi, e tutti
  Da bettole non sono i colli ostrutti.
Ebbe il barbier suoi limiti,
  L'oste, il cuoco, il beccaio: in Roma or stanzi;
  In una gran taverna eri poc'anzi.
(*Magenta*).

lamente uno stretto passaggio per le persone che entrano; e in questo banco erano incastrati de' vasi da contener materie liquide, mentre nel fondo della bottega si trovano repositori immurati, a diversi piani, che servivano per sovrapporvi bicchieri, bottiglie, merci. Insegne di bottega, per solito scolpite in pietra, indicavano ai passanti la destinazione della bottega stessa; così p. es. in Pompei un venditore di latte aveva per insegna una capra; un vinaio, invece, due uomini che portano sulle spalle un'anfora sospesa ad un bastone; un fornaio, una macina fatta girare da un asino.

Forni privati, quali non mancavan certo in ogni casa un po' grande, sono stati trovati a Pompei in parecchie case, p. es. in quelle di Sallustio e di Pansa. In un forno appartenente alla *Casa di Marte e Venere* si trovò perfino un gran numero di pani, carbonizzati, ma benissimo conservati quanto alla forma. Attigua alla casa di Sallustio esiste una panatteria piuttosto grande e destinata probabilmente a servizio del pubblico; vi si rinvennero quattro grandi macine di tufo grossolano e poroso, e ad illustrarne la struttura n'abbiamo riprodotta una qui nella fig. 484, per metà nel suo aspetto esteriore e per metà in sezione. Noi vediamo anzitutto una base, *a*, di pietra e in forma di disco, nella cui superficie è scavato tutto intorno un canaletto, *b*; alla base è sovrapposto un cono massiccio di pietra (*c*, *meta*, μύλη), il quale o era fatto d'un sol pezzo colla base, oppure era incastrato nella medesima. Sopra la *meta* è applicato un doppio cono di pietra, internamente cavo (*d d*, *catillus*, ὄνος), per modo che la metà rivolta in su di questo doppio imbuto servisse come tramoggia per versarvi dentro il grano. Per un condotto, *e*, il grano cadeva a mano a mano nell'angusto spazio tra la superficie della meta, *c*, e l'interna parete dell'imbuto inferiore, ed era macinato lungo la testa e i fianchi della *meta* mediante il girare della pietra di sopra o *catillus* (*d d*) intorno a quella. La farina cadeva quindi nel canale indicato con *b*, di dove era cavata fuori. L'accennato orifizio era chiuso da un disco di ferro con cinque fori, e nel vertice del cono *c*, ossia della *meta*, era infisso un forte pernio di ferro, che passava per quello di mezzo dei cinque fori e rendeva più facile il girare del doppio imbuto; il grano passava per gli altri quattro fori. Due stanghe (*f f*), fissate a mezzo del doppio imbuto, servivano per mettere in movimento la macina, o per mano d'uomini (*mola versatilis*), o con animali da tiro (*mola jumentaria* e *mola asinaria*). L'antichità non conosceva mulini a vento; ma per mettere in movimento per forza d'acque una macina come la descritta, bastava aggiungere

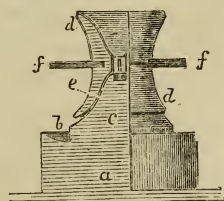



Fig. 484.

una ruota dentata, i cui denti imboccassero in una ruota a pale mossa dall'acqua. E appunto così costruito era il mulino ad acqua (*mola aquaria, hydraleta*) descritto da Vitruvio; quest'ultima forma di mulini non fu introdotta in Roma che nel quarto o quinto secolo d. C. Un mulino della forma poc'anzi descritta, ossia da esser mosso per forza d'uomini o d'animali, vediamo noi non solamente nell'insegna di fornaio dianzi citata, ma ancora sopra il monumento di Eurisace, che più sotto descriveremo, e in una interessante pittura pompeiana (*Mus. Borbon.*, Vol. VI, Tav. 51). La quale pittura rappresenta la festa dei mugnai (*vestalia*), che si celebrava il 9 di giugno. Come tanto spesso avviene nelle rappresentanze figurate che hanno per soggetto scene della vita giornaliera, anche qui le figure che agiscono sono genî. I mugnai e i fornai solevano festeggiar questo giorno con un semplice banchetto di famiglia, consistente in pane, sale, legumi e pesci, messi sulla mensa in modesti vasi d'argilla. Gli asini avevan vacanza in quel giorno, e macine e animali si ornavano di serti di fiori e di ghirlande formate di pani infilati con delle corde. Una festa siffatta è quella che stanno festeggiando i genî della nostra pittura pompeiana: al fondo la macina; sul davanti le figure infantili dei genî che si ristorano al semplice banchetto, e dalle due parti gli asini col festivo ornamento, che riposano dal lavoro. Nella medesima panatteria di Pompei trovasi anche un forno costruito con sapiente artifizio, ossia chiuso dentro un mantello murato, che è destinato a conservare il calore. Per ciò che riguarda la manipolazione d'uso nel fare il pane, è istruttivo per noi il fregio d'un piccolo monumento sepolcrale, che si trova in Roma davanti alla *Porta Maggiore*, là dove s'incontrano ad angolo acuto la *via Labicana* e la *Praenestina*. Il monumento fu innalzato dal fornaio e fornitore di pane M. Vergilio Eurisace (come dice l'iscrizione: EST HOC MONIMENTVM MARCEI VERGILEI EVRYSACIS PISTORIS REDEMPTORIS APPARET), per sè e per la propria moglie Atistia. In omaggio alla sua professione questo faceto originale fece bizzarramente ornare il luogo, dove dovevan riposare le sue ossa, cogli emblemi dell'arte sua, battezzandolo per giunta col nome di « cesta di pane (*panarium*) ». Sopra un basamento si elevano più colonne cave, senza base e senza capitello, composte ciascuna di tre tamburi, che hanno forma di misure da grano: tra le colonne sono interposti de' pilastri, e precisamente uno ogni due colonne. Evvi sopra un fregio coperto da iscrizioni, e sopra questo si eleva la parte superiore dell'edificio, con certe regolari cavità cilindriche che hanno parimenti l'aspetto di misure da grano. L'intero edificio è coronato da un fregio ornato di disegni e figure; vi è rappresentata anzitutto la conclusione d'un contratto per una fornitura in grande di pani o di cereali (i fornai si

eran già costituiti in corporazione fin dall'anno 580 della città = 174 a. C.); quindi due mulini, della forma sopra descritta, mossi da asini, due stacci per la stacciatura della farina, e due vasi da misurare il grano. Dalla parte opposta vedesi impastar la farina con una macchina da impastare mossa a forza di cavallo, mentre alcuni schiavi danno la forma ai pani, stando a due tavole poste da una parte e dall'altra del forno; sopra un terzo lato del fregio, in parte rovinato, vedesi la pesatura della merce apportata in panieri, sotto la ispezione di appositi ufficiali, forse dello stesso *praefectus annonae.* L'operazione del dimenar

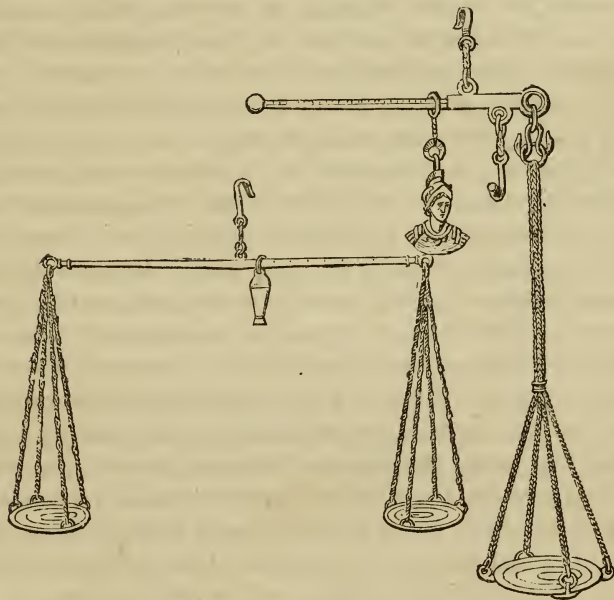



Fig. 485.

la pasta colla macchina, e la cottura dei pani si può vedere in un bassorilievo, d'infimo ordine, quanto a valore artistico, d'un sarcofago nel Laterano (Gerhard, *Denkm. u. Forsch.* 1861. N° 148), sul quale è inoltre rappresentata la coltivazione del campo e la raccolta.

Grandi bilance, come quella del monumento di Eurisace, per pesar pesi considerevoli e di molta mole, occorrono spesso in monumenti, così romani come greci, ed erano perfettamente eguali a quelle che usiamo noi. Per pesar masse più piccole di oggetti aridi o liquidi, come a dire nella vendita giornaliera della carne e del pesce, dell'olio, delle spezierie ecc., adoperavano più piccole bilance o stadere (*libra*), di cui

diamo due esempi, trovati in Pompei, nella fig. 485. Nella stadera, costruita secondo il principio dei bracci ineguali, l'oggetto da pesare è appeso al braccio più breve del giogo (*jugum*), e il braccio più lungo, diviso in parti frazionali, è fornito d'un romano o piombino (*aequipondium*) che pende da un anello; questo piombino, secondo è messo più o meno lontano dall'*ansa*, che serve da manico per tenere o appendere la stadera, indica, mediante la scala, il giusto peso dell'oggetto pesato. Nel nostro esempio (fig. 485, *a*) il braccio più corto ha un uncino e un piatto (*lanx*), il primo per le materie asciutte e consistenti, il secondo per materie liquide da pesare dentro vaso, o anche per materie in polvere. Il braccio più lungo del giogo ha qui una scala doppia, una in parti frazionali più grandi per indicare il peso degli oggetti posti sul piatto, l'altra in parti frazionali più piccole per gli oggetti appesi all'uncino. In altri casi i due bracci del giogo sono d'egual lunghezza (fig. 485 *b*) e i piatti son due, uno per ciascun braccio. Uno dei bracci è diviso del pari in parti frazionali, e a questo braccio è attaccato il peso mobile, che nel nostro caso ha la forma d'una ghianda: invece il piombino della stadera *a* è una testa di Minerva; e si amava in generale di dare ai pesi pendenti la forma di teste e di figure d'animali. Si son del resto conservati anche molti pesi da mettere in bilancia, di bronzo, di piombo, di pietra, con o senza indicazione del valore.

Affini alle panatterie, come locali in cui si vendono viveri, sono le rosticcerie ed osterie di infimo ordine, le *popinae*, non che quelle taverne che erano più particolarmente destinate per vendita di vino e che si designavano col nome di *cauponae*. Le pratiche delle *popinae* e delle *cauponae* appartenevano alle infime classi del popolo, e quei locali erano spesso i covi del vizio; sicchè arrecava pregiudizio al buon nome d'una persona di civile condizione il frequentare siffatte taverne. Tuttavia anche gli uomini dissoluti della classe aristocratica avevano le loro *tabernae* molto frequentate, dove i più raffinati piaceri e il gioco d'azzardo avevan piantato le tende; e per conseguenza l'industria dei padroni di siffatti locali (*caupo*) era tra le più abbiette. Non è del resto difficile il formarci un concetto di quel che dovevano essere le antiche bettole o rosticcerie romane, dalle odierne osterie in Italia; ed anche allora le insegne (*insigne*) appiccate fuori, annunziavano al passaggero la destinazione della casa. In Pompei esisteva p. es. un « albergo dell'elefante »; in Roma sul foro, una bettola « all'insegna del gallo »; in Lione una « osteria di Mercurio ed Apollo » ecc. A completare la nozione d'una *taberna* antica valga una pittura ercolanense (*Pitture d'Ercolano*, vol. III, p. 227), dove sopra una piazza, cui un colonnato caratterizza come *forum,* vedesi, sul davanti, l'oste che porge a un forestiero un

vaso con manico, riempito della bevanda che egli ha preso in quel punto da una pentola al fuoco; nello sfondo una fruttivendola offre in vendita i suoi panieri pieni di pere, e le sue verdure.

Dell'arti fabbrili, che ci sono esemplificate nei monumenti, citiamo per prima l'arte del vasaio. Le due pietre incise che abbiamo date nelle fig. 193 e 194, e le osservazioni che abbiamo aggiunto in quel luogo e in principio del § 90 intorno alla ceramica greca e romana, ci hanno già reso famigliari le operazioni e il processo seguito dagli antichi nella fabbricazione dei vasi fittili. Anche in Pompei, a sinistra della via dei sepolcri, esisteva una officina di vasaio, e una fornace v'è ancor conservata; essa consiste d'uno spazio interiore, dove s'accendeva il fuoco, coperto d'una specie di soffitta piana e traforata, per la quale il calore penetrava in un sovrapposto forno ricoperto da una vôlta. Similmente fatte sono le fornaci di mattoni e di vasi presso Rheinzabern [Prussia Renana], di cui nel 1858 erano già state scoperte 113, vale a dire 36 fornaci per mattoni e 77 fornaci per vasi; e quelle che si trovano nella vicinanza di Waiblingen, nel Würtemberg; lo scrivente assisteva in persona agli scavi di quest'ultime, nell'anno 1840.

Nella officina d'un fonditore ci trasporta il disegno sulla superficie esteriore d'una *kylix* del Reale Museo di Berlino (Gerhard, *Trinkschalen des Kgl. Museums*, Taf. XII, XIII) la quale, sebbene a tutto rigore si riferisca alla vita greca, pure può essere opportunamente illustrata in questo luogo. Vediamo in primo luogo il gran forno fusorio, col crogiuolo in cima al medesimo, e davanti un lavoratore che coll'attizzatoio attizza la bragia, mentre un altro lavorante se ne sta appoggiato alla sua mazza, e par che aspetti il fondersi della massa metallica. Nella seconda parte dell'officina scorgesi in terra la statua di bronzo di un giovane, nella posizione dell'« Adorante », del Museo Berlinese. La testa non v'è ancora stata saldata, e un garzone sta lavorando col martello un braccio della figura. Dalla parte opposta vedesi la statua colossale, già interamente fusa, d'un giovane eroe in atteggiamento di assalitore, messa ritta sotto un impalcato di travi; due garzoni danno l'ultima pulitura alle gambe col raschiatoio, mentre due figure di uomini, appoggiati ai loro bastoni e avviluppati in lunghi mantelli — forse il padrone della fonderia e l'artista — stanno esaminando il lavoro. Martelli, seghe, braccia e gambe modellate, un certo numero di modelli di teste e alcune pitture sopra tavolette ornano tutt'intorno le pareti del laboratorio. — Abbiamo già visto nella fig. 261 la fucina di Vulcano; Ciclopi che battono sull'incudine coi martelli il ferro rovente s'incontrano sovente sopra bassorilievi (Millin, *Gallérie mythol.*, N° 383). — Affine all'arte del fabbro ferraio è quella del coltellinaio, di cui vediamo

l'officina e la bottega esemplificate nei due bassorilievi d'un cippo nel Vaticano; il secondo di questi bassorilievi (fig. 486) rappresenta la ben fornita bottega, con falci, falcetti da giardiniere, quali si usavano nella cultura degli alberi fruttiferi, e lunghi coltelli da cucina. Il padrone della bottega pare stia trattando con un compratore la vendita di un coltello.

Fig 486.

Dell'arte edilizia ci offre un esempio un bassorilievo proveniente da Capua (fig. 487), cui l'intraprenditore *Lucceius Peculiaris*, come dice l'iscrizione, fece mettere alla parete di proscenio d'un palco scenico in seguito a una visione apparsagli in sogno. Accanto alla dea protettrice di quest'arte, Atena *ergane*, noi vediamo qui uno scalpellino che lavora a un capitello corinzio; più indietro due uomini, mettendo in movimento una gran ruota da muoversi coi piedi, tirano in alto i singoli

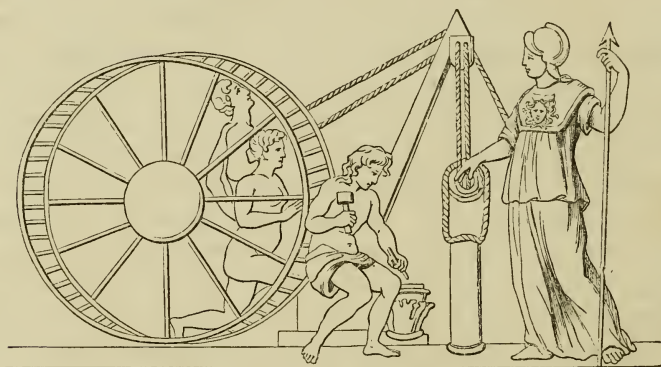



Fig. 487.

tamburi di colonna, sui quali sarà posto da ultimo come complemento quel capitello non ancora finito di lavorare. Nel laboratorio d'uno scultore, in Pompei, furon trovati, accanto a statue mezzo finite, scalpelli, ferri puntenti, lime, trapani. Anche strumenti da misurare, per scarpellini e falegnami — come a dire: compassi colle gambe dritte oppure ricurve alla punta; piombini; regoli da misurare, ripieghevoli, della lunghezza di un piede romano, divisi con punti in 12 *unciae* sopra

una delle faccie, e nello spigolo in 16 *digiti*, — sono stati trovati in Pompei, parte in esemplari ben conservati (*Museo Borbon.*, T. VI, Tav. XV), parte scolpiti come emblemi sopra pietre sepolcrali.

Pure in Pompei, nella strada fuori di porta Ercolanense, fu scoperta una officina di carradore, che per tale fu riconosciuta dalle sale da carro, dai quarti di ruota e dagli strumenti del mestiere colà rinvenuti. Una pittura Ercolanense ci mostra una bottega di legnaiuolo, dove due garzoni lavoranti, in forma di genii alati, segano un asse, sopra un banco, con una sega, perfettamente simile alle nostre, quanto alla forma. Anche sopra un vaso di vetro trovato nelle catacombe di Roma son dipinte, sopra fondo d'oro, le principali operazioni del legnaiuolo, in sei quadri: il segamento e il digrossamento del legno, l'uso del succhiello, dello scarpello, della pialla, e il lavoro d'intaglio (1).

Degli altri mestieri illustrati dai monumenti abbiamo già visto e studiato quello dei fulloni (p. 573 seg.), coll'aiuto delle pitture pompeiane riprodotte nelle fig. 472, 473. L'interno d'una officina di calzolaio ci è data da una pittura murale di Ercolano (*Pitture d'Ercol.*, vol. I, Tav. XXXV), dove due genii stan lavorando a un deschetto, l'uno battendo, a quanto pare, il cuoio sulla forma, l'altro cuçendo una scarpa. Le file di forme e di scarpe già finite disposte su una scansia aperta e sopra un asse attaccato alla parete, dimostrano che questa è insieme officina e bottega per la vendita. D'altre botteghe meritano attenzione: quella d'un mercante d'olio, in Pompei, nella strada che conduce all'*Odeum*, dov'è il banco in cui erano incastrati vasi d'argilla, che al momento della scoperta contenevano ancora olive e olio condensato; poi la bottega d'un profumiere, sulla cui insegna (ora però non più leggibile) eran vantate tutte le merci attinenti alla cosmetica, che là si vendevano, l'incenso usato nei sacrifici e gli ingredienti richiesti per la unzione dei cadaveri; infine un negozio di colori nella *Casa dell'Arciduca di Toscana*, dove si trovarono colori, parte in materiali greggi, parte preparati con resina, come si adoperavano nella pittura murale. Da ultimo, e in aggiunta a quella pittura ercolanense citata a pag. 634, che rappresenta un'osteria, vogliam qui far menzione d'una serie di scene del mercato, in un altro dipinto d'Ercolano (*Pitture d'Ercol.*, Vol III, Tav. XLII seg.): è un quadro parlante della vita e del movimento del mercato sotto i portici del foro; mercanti d'abiti che vendono stoffe a compratrici, venditori di vasi di bronzo e di utensili di

---

(1) *Pitture d'Ercolano*, Vol. I, Tav. XXXIV, e Perret, *Catacombes de Rome*, Tav. IV, 22, 14. Cfr. Jahn, *l. c.* Tav. XI, 1.

ferro, venditori di paste e dolci, e infine calzolai che stanno prendendo le misure a più persone sedute in giro sopra delle panche.

102. Tra gli schiavi e libertini, che per virtù della loro coltura scientifica occupavano una posizione distinta, son da citare, come fu detto già prima, i *medici*, *chirurgi* e *literari*. Per ciò che riguarda i medici, Plinio ci ha lasciato, al principio del 29° libro della sua Storia Naturale, una raccolta di notizie interessanti relative al loro primo apparire tra i Romani, e alla loro posizione rispetto al pubblico. Nei primi secoli della repubblica schiavi e libertini solevano compire le loro cure secondo certe ricette stereotipate, e con rimedi semplici e casalinghi. Non fu che nell'anno 535 della città (= 219 a. C.) che un chirurgo greco, di nome Arcagato, si stabilì in Roma; e nel principio egli trovò un sì gran favore nell'esercizio dell'arte sua, che gli fu perfino comperata a pubbliche spese una apposita bottega sul compito Acilio. Ma dipoi per la sua crudeltà del tagliare e del bruciare si acquistò il nome di carnefice, e attirò il discredito sulla medicina greca. I medici e chirurgi greci son trattati da ciarlatani, che conoscono benissimo l'arte di riempire il proprio borsellino, ma per la loro ignoranza mettono in gioco la vita degli ammalati; e si lamenta che non vi sia alcuna legge la quale punisca una sì pericolosa ignoranza. Tuttavia colla venuta di Arcagato e di altri medici greci s'era formata una vera classe di medici in Roma; e al cominciar dell'impero noi vediamo sorgere rapidamente in Roma tutta una serie di medici, i quali, non animati da alcuno spirito di corpo, si fanno vicendevolmente aspra guerra e cercano ciascuno d'attirare a sè un gran numero di clientele, coll'abbandonar sempre gli antichi metodi di cura, e sempre introdurne dei nuovi. « Di qui » dice Plinio, « quelle deplorabili contese al letto dell'ammalato, dove non trovi mai due che sieno dello stesso parere; e ciò non per altra cagione, che per non aver l'aria di accedere alla sentenza altrui; di qui quella terribile iscrizione sopra una tomba: La moltitudine dei medici lo ha ucciso. Così la medicina ogni giorno si muta per nuove aggiunte; noi navighiamo spinti dal vento di spiriti greci, ed ella è cosa manifesta, che colui ha voce decisiva sulla vita e sulla morte, il quale sappia più e meglio far delle ciance, ecc. ». Che del resto i medici in Roma facessero ottimi affari — non esistendo ancora farmacie, essi dispensavano anche i medicamenti, composti talvolta delle droghe più preziose — ne fanno prova gli onorari che si pagavano ai medici di corte; dappoichè il medico Quinto Stertinio riguardava come un gran favore ch'egli faceva al suo imperatore, se si accontentava dello stipendio annuo di 500,000 sesterzi (= franchi 103,125 secondo il valore del denaro nel

tempo di Augusto), comechè dalla sua pratica privata in città egli avesse una rendita di 600,000 sesterzi (= fr. 161,250). E Crina, contemporaneo di Plinio, lasciò morendo un capitale di dieci milioni di sesterzi (= fr. 2,062,500), dopo avere già prodigato una somma non minore nella costruzione delle mura di Massilia, sua città natale, e nella fortificazione d'altre città. Non fu però che sotto l'imperatore Nerone che il ceto dei medici fu organizzato, in quanto che sopra i medici comuni furono posti dei medici primari (*archiatri*), e questi alla lor volta distinti in *archiatri palatini*, o medici di palazzo, e in *archiatri populares*, che sarebbero presso a poco i nostri medici comunali. I primi erano tra i più importanti personaggi di corte, ed avevano il titolo di *spectabiles*. Degli *archiatri populares* fu dal tempo di Antonino Pio fissato per ciascuna città un numero determinato, maggiore o minore secondo la grandezza della città stessa; erano eletti dalla cittadinanza, esaminati dal *collegium* degli *archiatri*, e oltre all'essere esenti da tutti i *munera*, ricevevano dalla città uno stipendio, pel quale dovevano prestare gratuitamente l'opera loro ai poveri della città stessa. I medici si distinguevano in diverse categorie: i *medici* propriamente detti, che attendevano alle cure interne; i chirurgi, *medici vulnerum*, *vulnerarii*, *chirurgi;* e gli oculisti, *ocularii* o *medici ab oculis*; v'erano ancora dentisti, medici di malattie delle orecchie, medichesse per le malattie delle donne, levatrici, e assistenti o infermieri, chiamati *iatraliptae*, ai quali spettava specialmente l'ufficio di far le fregazioni e le unzioni dei pazienti. Se aggiungiamo a questi i venditori degli innumerevoli unguenti, essenze e profumi orientali, le quali sostanze avevano una parte così importante nella medicina d'allora, ma, per fermo, rare volte venivano nel commercio non falsificate, potremo formarci un concetto dello stuolo infinito di mestieranti da cui era rappresentata la medicina in quei tempi. Diversi monumenti relativi alla professione medica sono superstiti. Si son trovati astucci, cassettine di bronzo coi coperchi fregiati d'ornamenti in argento, entro le quali i medici conservavano le loro medicine e i piccoli pesi per esattamente pesarne le dosi. L'astuccio, che qui si dà nella fig. 488, proviene dai paesi del Reno, ed è ora conservato nel real Museo di Berlino; il coperchio a incastro porta damaschinata in argento l'imagine del dio della medicina, Esculapio, dentro un tempietto. In Pompei si sono anche trovate due farmacie; in una di esse, che ha per insegna il serpente di Esculapio colla pigna in bocca, furono trovate droghe asciutte e liquidi

Fig. 488.

disseccati dentro vasi di vetro, nonchè un astuccio di bronzo (simile a quello or ora accennato), che attualmente si trova nel museo di Napoli. Provenienti pure da Pompei sono gli strumenti chirurgici riprodotti nella fig. 489; furono scoperti, con altri ancora, nella casa d'un chirurgo nella *strada consolare*. Fig. 489 *a* è una custodia di bronzo contenente diversi specilli, che sono disegnati anche a parte sotto *n*, *o*, *p*. Con *b*, *n*, *o*, *p* son rappresentati un certo numero di tente (*specillum*), e *c* è la lancetta. Lo strumento *d* è un coltello d'uso ignoto ; *e, g*, *i* sono pinzette (*forceps*); *f* è uno scalpello (*scalpellum*); *l* una *spatula*; *m* un catetere (*catheter*) della grossezza di tre linee, per la vescica ; *q* un ago dritto, oltre al quale sono anche stati trovati aghi ricurvi; *k* un paio di pinzette curve per estrarre scheggie d'osso, e *h* infine uno *speculum magnum matricis*. Anche un calamistro in forma di paletta fu trovato tra questi strumenti. — La frequenza delle malattie d'occhi, quale già si manifestava negli ultimi tempi della repubblica, per effetto sia della vita licenziosa dei Romani, sia dell'uso eccessivamente soverchio dei bagni caldi, sia finalmente in conseguenza dell'abuso stesso dei rimedi contro i dolori degli occhi, creò una classe speciale di medici, gli oculisti. Nel *columbarium* di Livia troviamo, fra gli altri, i nomi degli oculisti di quell'imperatrice. Taluni di quei piccoli vasi che prima erano creduti giocattoli da bambini, servivano invece per contener unguenti e liquori contro malattie degli occhi; uno di questi è quello che porta l'etichetta « *Lycium Jasonis* », e conteneva quindi uno specifico del greco oculista Giasone. Nelle provincie occidentali dell'impero romano si trovarono in gran numero certe tavolette quadrate di serpentino, di nefrite o di ardesia, dove sulle faccie minori, ossia sugli orli, sono indicati il nome dell'oculista, la sua ricetta, e il modo d'usarne; queste sono indubbiamente le stampiglie di oculisti romani, colle quali quei ciurmadori raccomandavano al pubblico i loro prodigiosi segreti. E per toccare infine anche delle vendette del pubblico contro la classe dei medici, sferzati, così in Atene come in Roma, dalla comedia, alla quale offriva ricca materia la ciarlataneria d'un gran numero di dottori greci e romani, citiamo, come saggio, il disegno d'un vaso greco (PANOFKA, *Bilder antiken Lebens*. Tav. VII, 5), dove un girovago dottor Dulcamara,

Fig. 489.

sotto il tetto d'una baracca di fiera, esercita l'arte sua tastando la testa d'un paziente, che, in assai comica guisa, è spinto su per la scala del palco da un servitore del cerretano.

Oltre a queste *tabernae*, destinate agli artieri, ai bottegai, e a professioni attinenti alla medicina, ve n'era altre, e numerose, cui gli affissi, o delle imposte o delle colonne del portico che sta davanti alla bottega, annunziavano essere *tabernae* di librai. Sul *forum* presso alla Curia, nel *Vicus Sandalarius*, e in molti altri punti frequentati della città di Roma, si trovavano siffatte botteghe; e molti nomi di primarie ditte librarie son giunti fino a noi. Nelle botteghe vedevansi ben ordinati dentro scaffali e caselle (*armaria*, *nidi*) i rotoli-libri, quando in legatura di lusso, quando in legatura semplice. L'andirivieni di compratori, le sempre animate, dotte conversazioni intorno alle ultime novità letterarie, le sedie occupate da lettori, mostravano che queste botteghe di librai erano ad un tempo anche luoghi di convegno della gente colta. Naturalmente, quando leggiamo ciò che gli antichi scrittori riferiscono intorno al gran numero di ricche biblioteche pubbliche e private, non di Roma soltanto, ma sparse, nel periodo imperiale, per tutto quanto l'impero; quando pensiamo alla ben nota passione per la lettura, che aveva invaso il pubblico romano, e alla prontezza con cui questa poteva essere soddisfatta, sorge spontanea la domanda, come mai fosse possibile senza la stampa ottenere una sì gran diffusione di libri. Noi rispondiamo colle parole di Schmidt, nel suo libro « *Storia della libertà del pensiero e della fede del primo secolo dell'impero e del cristianesimo* » p. 119. « La schiavitù era per la letteratura nell'antichità quello che nei nostri giorni è la stampa ». Abbiamo già detto, a pag. 625, che nella *familia* di Romani di alto grado si trovava sempre un certo numero di schiavi, specialmente greci, ch'erano persone colte, e che, col nome di *literati*, erano impiegati nel copiar libri e nello scrivere sotto dettato. Questi copisti moltiplicavano i manoscritti, che loro si davano in mano, con grande prestezza e facendo uso di certe abbreviature che dal nome dell'inventore Tirone, un liberto di Cicerone, erano dette note tironiane. Queste copie (spesso per verità assai scorrette, quando non fossero state convenientemente raffrontate coll'originale), passavano nelle botteghe dei librai (*bibliopola*); se pure, come avveniva di frequente, il libraio stesso non aveva annessa al suo negozio un'officina in cui si eseguivano copie; e di là i libri si diffondevano, in edizioni sovente di molte migliaia d'esemplari, per tutte le classi colte del pubblico. Si comprende quindi come Ovidio, Properzio e Marziale possano dire che i loro scritti erano diffusi per tutto l'impero; tanto più che, per la oppressione sotto la quale languiva la letteratura durante

il dominio imperiale, la satira pungente e spesso lasciva, formava una lettura anche troppo gradita. Similmente sappiamo che i poemi di Omero e di Virgilio erano nelle mani di ogni persona colta, e che le poesie di Orazio e le orazioni di Cicerone erano entrate nel comune dominio della nazione. Così, infine, si spiega come fosse possibile che, nelle scuole, si dessero nelle mani di tutti gli scolari compendii, crestomazie e trattati grammaticali, cui quelli leggevano stando seduti, dovendo poi alzarsi per recitare ciò che avevano letto. La diffusione, dunque, dei libri nell'antichità, se non era eguale, restava di poco addietro di quello che è appo noi per virtù della stampa; nè dobbiamo quindi meravigliarci, se, per citare un fatto tra i molti, Augusto potè confiscare, in Roma soltanto, due mila esemplari dei libri pseudosibillini, che già da anni correvano per le mani di tutti. Pomponio Attico, amico di Cicerone ed editore di molte opere di lui, possedeva una officina completamente impiantata, nella quale erano impiegati un gran numero di schiavi, sia nel preparare i materiali per scrivere, sia nel far copie e correzioni; e il proprietario, che, oltre all'essere editore, attendeva anche allo spaccio delle sue edizioni, come noi sappiamo, tra gli altri, da un passo dell'orazione *pro Ligario* di Cicerone, faceva eccellenti affari. Oltre a questa diffusione delle copie, concorreva poi a facilitare la conoscenza e la pubblicità delle novità letterarie, il costume, introdotto a' tempi di Augusto da Asinio Polione, e dipoi seguìto generalmente dagli altri autori, di provocare in certo modo la critica in anticipazione, col leggere i loro scritti, prima di pubblicarli, o in un circolo d'amici, od anche in luoghi pubblici, come a dire sul foro, nei teatri, nei bagni o nelle loggie, davanti a un pubblico numeroso, invitato mediante affissi. Non passava quasi giorno, come ci riferisce Plinio il giovane nelle sue lettere (I, 13), senza che qualcuno facesse qualche pubblica lettura; e se per una parte questa era una prova consolante di vita e di movimento nel campo letterario, dall'altra doveva riuscir tanto più sconfortante per l'autore se ei doveva tener la sua lettura davanti ai banchi vuoti; la qual cosa, per fermo, doveva avvenire non di rado, e trovava anche una buona scusa nella sazietà del pubblico romano, che giornalmente era invitato a cosiffatti piaceri e godimenti, e nella mediocrità, certo anche troppo frequente, di quelle produzioni letterarie. « I più, » è detto appunto in quel luogo, « siedono di fuori, qua e là davanti alla porta, e ammazzano il tempo porgendo ascolto a chiacchiere d'ogni maniera; di tanto in tanto s'informano se l'oratore è già entrato nella sala, se ha già finito l'esordio, se ha già fatto passare un buon tratto di manoscritto; allora soltanto entrano ed anche allora lentamente e di mala voglia; nè però la durano fino alla fine;

ma prima della chiusa se ne vanno, chi pian pianino e inosservato, chi anche franco e senza alcun riguardo; ecc. »

Relativamente ai materiali di cui si servivano i Romani per scrivere, poco ci resta da aggiungere a quello che s'è già da noi discorso a pag. 214 segg., trattando degli usi greci. Tavolette di cera (fig. 490 *c*, *d*) chiamate *tabellae*, *pugillares* od anche *cerae* semplicemente, di formato più o meno grande, erano in uso pure appo i Romani per scrivere lettere, per prendere appunti e stendere minute, e infine come tavolette da scrivere nelle scuole. Si scriveva solamente sulla parte interna delle *tabellae;* e siccome se ne solevano unir parecchie in forma di libri, come *duplices* (δίπτυχα), *triplices* (τρίπτυχα), *multiplices* (πολύπτυχα), così il margine di legno era alquanto rilevato, affinchè, chiudendosi il libro e sovrapponendosi una tavoletta all'altra, non ne fosse cancellato lo scritto; la faccia esterna, che noi potremmo chiamar copertina, era spesso ricoperta d'intagli in avorio o fregiata di metalli nobili e pietre preziose. Ci restano parecchi di cotali *diptucha* colle copertine ornate di figure finamente intagliate in avorio, di cui solevano scambievolmente farsi dono sotto l'impero, consoli e pretori, quando entravano in carica. Anche un discreto numero di tavolette ceree scritte è arrivato fino a noi; tutte queste, contenenti per la maggior parte documenti romani, alcune poche documenti greci, furon trovate in tempi diversi (per la prima volta nel 1786) nelle antiche miniere romane in vicinanza delle città di Abrudbanya (Gross-Schlatte) e di Vöröspatak, in Transilvania, e al presente, o si conservano nel Museo Nazionale dell'Ungheria a Pest, o sono in possesso di privati (1). — Intorno allo stilo (*stilus*, *graphium*), adoperato per scrivere e per cancellare (*stilum vertere*), o, per dir meglio, per eguagliare di nuovo lo scritto, abbiamo già parlato di sopra, e un altro esempio d'un siffatto stilo è quello della fig. 490, dove lo vediamo appoggiato sul libro aperto *c*. Come si è pure già accennato, queste tavolette servivano anche per scrivere lettere; e chi doveva mantenere una grande corrispondenza epistolare si teneva a quest'uopo alcuni schiavi o liberti (*librarii ab epistulis*). Quando si spediva la lettera, si chiudevan le *tabellae* sotto un le-

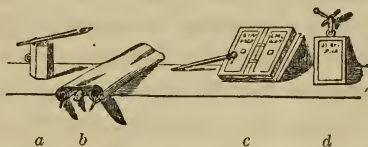



Fig. 490.

(1) La relazione cronologica di queste scoperte, dal 1786 al 1856, si trova in: Érdy, *De tabulis ceratis in Transsilvania repertis*. Pesthini, 1856. Cfr. Massmann, *Libellus aurarius sive tabulae ceratae*, etc. Lipsiae, 1840, e i lavori di Detlefsen nei *Rendiconti dell'Accademia delle Scienze di Vienna,* Classe Storica, vol. XXIII e vol. XXVII.

game in croce, al qual uopo adoperavano un filo, che s'annodava, assicurando poi il nodo con un suggello di cera. Sulla parte esterna della lettera si scriveva l'indirizzo, come mostra, tra gli altri esempi, la pittura pompeiana descritta a p. 215, dove la lettera porta la soprascritta: *M. Lucretio.* — Per la seconda maniera dello scrivere, cioè con un inchiostro fatto d'una soluzione di nerofumo e di gomma (*atramentum librarium*) sopra papiro o pergamena, giovano a fornir qualche nozione il calamaio della nostra illustrazione, fig. 490 *a*, colla penna (*calamus*) messavi sopra a giacere, e col semisvolto rotolo scritto, che si vede lì d'accanto (*b*). Intorno alla fabbricazione del papiro e della pergamena, e intorno al costume d'avvolgere sopra sè stessi i manoscritti in forma di rotoli, si è parimenti già detto quanto basta. Questi rotoli erano alti, secondo la diversa bontà della carta, da 6 a 13 pollici; la lunghezza poteva invece essere assai varia; un rotolo di papiro, a cagione d'esempio, trovato nell'anno 1821 e contenente il frammento del 24° libro dell'Iliade, aveva una lunghezza di 8 piedi e un'altezza di 10 pollici. Quando il manoscritto era finito, si soleva fissare l'estremità del foglio ad un bastone, che girava dentro un cilindro cavo, avente la precisa altezza del foglio; quindi s'avvolgeva intorno il manoscritto. Il bastoncino però sporgeva alcun poco co' suoi capi oltre gli orli del rotolo; e questi capi sporgenti solevansi ornare con borchie d'avorio o di metallo (*cornua, umbilici*). Affine poi di preservare il rotolo dalla polvere e dai vermi, lo si avviluppava entro una coperta di pergamena (*membrana*), tinta di fuori di color porpora o di giallo, e a questa *membrana*, oppure agli *umbilici*, come mostrano più esempi di rotoli scritti in pitture murali, era attaccato il cartello o titolo del libro mediante un nastrino, a quella guisa come nei nostri archivi i suggelli di cera degli antichi documenti sono attaccati mediante piccole strisce di pergamena (σίλλυβος). Più rotoli siffatti si solevan riporre dentro una custodia o scatola (*scrinium*) cilindrica, che si chiudeva con un coperchio (cfr. fig. 235); questi *scrinia* eran comodi, così a chi partiva, per portarsi dietro facilmente e sicuramente una piccola biblioteca da viaggio, come anche agli oratori, per trasportare quegli scritti e documenti che dovessero per avventura essere presentati in pubblici dibattimenti. Noi vediamo questo *scrinium* posto accanto a parecchie statue togate (*Augusteum*, Tav. 117, 119); e un bassorilievo (1), dove è rappresentata una processione di magistrati, ci mostra i servitori, *apparitores*, precedenti i magistrati stessi e portanti uno *scrinium*, una *sella curulis*, e libri. Nella propria casa invece il

(1) Micali, *Monumenti per servire alla storia degli antichi popoli italici.* Atlante, Tav. 112.

ricco signore teneva i suoi libri disposti e ordinati in camere speciali ad uso di biblioteca, le quali, secondo il precetto di Vitruvio, dovevano essere situate a levante, sia per dare accesso alla prima luce del giorno, sia per preservare i libri dalla muffa. Anche in Ercolano fu scoperta una piccola libreria, dov'erano scaffali aperti, entro i quali si contenevano 1700 rotoli scritti. Quanto ricche di volumi fossero talvolta queste biblioteche private, è mostrato, tra gli altri esempi, da quella del grammatico Epafrodito ricca di ben 30,000 libri, e da quella di Sammonio Severo, l'educatore di Gordiano il giovane, di 62,000. Anche in questo rispetto si appalesava del resto la vana pompa dei ricchi, i quali, per darsi una cert'aria di dottrina, si formavano delle biblioteche in casa, « ma non già qual mezzo di studio, » come Seneca dice, « ma come ornamento delle pareti, e per mostra; in mezzo alle molte migliaia di libri il possessore se ne sta sbadigliando; e la maggior sua compiacenza ei la trova nei titoli scritti di fuori; precisamente nella casa dell'uomo il più ozioso si trovano, non di rado, quante mai opere possibili, e gli scaffali s'alzano gli uni sugli altri fino al tetto». Le parole di Plinio intorno alla decorazione spesso ridicola delle camere-biblioteche di questi ignoranti bibliofili, sono già state da noi riferite a pag. 541 seg. Quanto alle biblioteche pubbliche, Roma, secondo la notizia di Publio Vittore, non ne possedeva meno di ventinove. La prima era stata fondata da Asinio Pollione nell'anti-cortile del tempio della Pace; due nuove sorsero sotto Augusto: la Ottaviana e la Palatina; e altre vennero via via sorgendo sotto Tiberio, Vespasiano, Domiziano e Traiano, tra le quali importantissima era la biblioteca Ulpia, fondata da Traiano.

« Soltanto la proprietà fondiaria è degna d'un uomo libero». Con queste parole riassumeva Cicerone il suo giudizio intorno alle diverse occupazioni e professioni dei Romani; e noi vediamo infatti nei tempi dei semplici costumi i nobili romani coltivare il campo, e occuparsi in persona della sorveglianza e della direzione dei proprii fondi. Piccoli erano questi poderi; ma la cura diligente dei proprietari, aiutati da piccola schiera di schiavi, otteneva questo benefico effetto, che la cultura del suolo in Italia fosse in quel tempo di gran lunga maggiore che non in tempi seriori. Imperocchè, quando il modesto podere crebbe e si trasformò in una gran tenuta, quando il lusso dominante nella città invase anche la campagna e le ville rustiche, e le semplici case di campagna cedettero il luogo ai castelli, i campi agli estesissimi parchi che abbiam sopra descritti, allora il proprietario lasciò interamente a' suoi schiavi il grave lavoro della campagna, e a' suoi ispettori la sorveglianza sui medesimi; lui stesso, il padrone, correva dietro alle così dette passioni nobili ed aristocratiche, scialacquando con

insensata prodigalità le rendite de' suoi beni. — Ma, venendo ora a discorrere particolarmente degli utensili agricoli, menzioneremo in primo luogo l'*aratrum*. In origine serviva per arare il campo una lunga zappa; più tardi cominciò ad usarsi, insieme con quella, l'aratro a zappa, consistente d'un forte legno curvato in forma di zappa, che dalla parte di sotto è aguzzato in un vomere, oppure è rivestito di ferro, e dalla parte di dietro finisce nella stiva. Un cosiffatto aratro antico-etrusco, adottato anche dai Romani, è quello d'un gruppo etrusco, di bronzo, che qui si dà nella fig. 491. Con questo aratro, naturalmente, si poteva bensì rompere e dissodare il suolo, ma non già rialzar da banda le porche. L'aratro romano seriore, invece, si componeva d'un dentale (*dentale*), in cima al quale si trovava il vomero (*vomer*); al capo opposto del dentale si alzava, o d'un sol pezzo col dentale, o incastrata in questo, la stegola (*stiva*) colla sua manovella trasversale (*manicula*) che l'aratore teneva in mano per governare l'aratro, alzando o premendo il vomero nel terreno. A mezzo, circa, del dentale era incastrata la curva bure (*bura*, *buris*), lunga circa otto piedi, che nell'aratro romano serviva insieme come timone (*temo*); in cima al timone erano aggiogati i buoi nella maniera mostrata dalla fig. 491; dove il giogo è rappresentato anche a parte, sopra gli animali. Per rendere eguali e spianate le porche, erano fissate, immediatamente dietro il vomero, due assicelle (*aures*), le nostre orecchie. Una forma speciale dell'aratro era quella che dicevasi *plaustraratrum*, e usavasi nella Rezia gallica e nell'Italia superiore; in esso la parte anteriore della bure riposava sopra due piccole ruote basse, il timone essendo assicurato alla sala di queste. Si arava usualmente con un sol paio di buoi; ma anche con più paia, se la natura del terreno ciò richiedesse. Degli altri strumenti pel lavoro dei campi ricordiamo il graticcio o strascino (*occa*, *crates*), simile al nostro erpice, e usato allora come oggi per spianare e sbricciolare il terreno arato; di poi l'*irpex*, pesante rastrello fornito di molti rebbi, che si tirava similmente da bovi sopra il terreno, per isterparne l'erbe. E vanno ancor menzionati tra gli strumenti che servivano per la coltura dei campi e degli orti, una vanga a due denti (*bidens*), il rastrello (*rastrum*), le zappe per giardini e vigneti (*ligo*), le pale o vanghe (*pala*, *rutrum*), ecc. Per tagliare alberi e viti serviva il pennato (*falx*), avvertendo, che il pennato per gli alberi (*falx arbororia*) era un semplice falcetto da giardino, mentre il pennato per le viti (*falx vinitoria*) era un falcetto colla

Fig. 491.

lama munita d'una punta speciale per pungere e scalfire. Per tagliar l'erba e mietere il grano adoperavano la frullana, colla quale non si tagliava il gambo troppo vicino alla radice; le spighe eran quindi raccolte in panieri e distese sopra uno spazio di terra spianato e rassodato, ossia nell'aia, e là fatte calpestare da buoi per isgranarle: maniera di trebbiatura che è usata ancora ai dì nostri in paesi meridionali. Era pure adoperato, pel medesimo scopo, il *tribulum*, ossia, secondo la spiegazione di Varrone, un tavolato di legno colla superficie inferiore tempestata di acute punte di selce o di denti di ferro, che veniva tirato da buoi sopra il grano, standovi sopra il contadino stesso che lo dirigeva (1). Trebbiato così il grano, era lasciata al vento la cura di soffiar via la pula, oppure si faceva uso del ventilabro. Di qui il grano era raccolto nei granai, sia che questi fossero sotterranei (*horreum subterraneum*), alla maniera dei *silos* usati ancora oggi in paesi meridionali, sia che fossero edifici asciutti e ariosi, costruiti sopra colonne (*horreum pensile*). V'erano anche granai pubblici, in cui erano tenute dallo Stato grandi provvisioni di grano, affinchè si potesse sempre trovarsene forniti in tempo di scarsità; e il primo pensiero di fabbricare cotesti granai appartiene, come è noto, a C. Sempronio Gracco. Le rovine dei grandi *horrea populi Romani* si vedevano ancora nel decimosesto secolo, tra l'Aventino e il monte Testaccio; ora però sono interamente scomparsi, come scomparvero quegli altri granai, che dai nomi dei loro fondatori erano detti *horrea Aniceti*, *Varginteii*, *Seiani*, *Augusti*, *Domitiani*.

Insieme colla coltura dei campi aveva grande importanza presso i Romani la coltura dell'olivo e della vite. La coltura dell'olivo, già naturalizzata in Italia fin dal tempo dei re, vi trovò un suolo così straordinariamente favorevole, che l'olio di Venafro, di Casino [*Casinum*] e del territorio sabino acquistò ben presto il primato. Meno antica è la coltura della vite in Italia; anzi non vi fiorì e non vi acquistò gran favore che col decadere della coltura dei cereali. Si piantavano le talee in fosse o solchi, e le viti erano maritate (*maritare*) a certi alberi, di preferenza agli olmi, i quali eran piantati a una distanza di 40 piedi l'uno dall'altro, se il terreno intermedio continuava ad essere utilizzato per la coltura dei cereali, e di 20 piedi in caso contrario; costume che oggi ancora è usuale in Italia. Non era però ignoto ai Romani

---

(1) In questa maniera si suol tuttavia trebbiare il grano nell'Armenia Superiore, in Cipro e in Madera. Cfr. Unger e Kotschy « *Die Insel Cypern*, » Vienna, 1865, dove a p. 440 vedesi una figura d'una macchina siffatta. Confr. ancora Strecker, *Beiträge zur Kenntniss von Hocharmenien* nella *Zeitschr. der Ges. f. Erdkund.*, Berlino, IV, 1869, p. 150; ed Evans, *The ancient Stone Implements of Great Britain.* Londra 1872, p. 257. — *Tribulum* = spagnuolo: *trilla*; portoghese: *trilho*.

l'uso di far che la vite crescesse avviticchiandosi a pali o spalliere, come suole generalmente in Germania. Siepi vive di pruni, o chiudende di salici o d'altri virgulti intrecciati, od anche recinti murati, proteggevano i vigneti contro le mandre. Ci dilungheremmo però soverchiamente se volessimo addentrarci di più nei particolari dell'agricoltura, alla quale appartenevano anche la coltura degli alberi fruttiferi e l'allevamento del bestiame; le notizie già da noi date intorno alle diverse qualità di vini (p. 529 seg.); intorno ai frutti, alle vivande di carne, come infine intorno ai *vivaria* e alle *piscinae*, bastano a far comprendere quanta fosse la maestria del Romano nella coltura dei frutti e degli animali. Molteplici monumenti artistici, con rappresentazioni di mietitori, di gruppi d'animali da macello, ecc., fanno testimonianza che anche gli artisti amavano di prendere a soggetto delle loro produzioni scene della vita idillica e campestre.

103. Mentre i precedenti paragrafi ebbero per argomento di studiare il Romano nella sua vita domestica e ne' suoi rapporti sociali e commerciali, devono ora formare obbietto del nostro studio, i rapporti religiosi, le relazioni della persona singola come delle intere comunità colla divinità, le forme del culto nei luoghi consacrati, e infine la sfera d'attività dei sacerdozi. Non può naturalmente esser nostro pensiero di dare un quadro del ciclo degli dei romani e delle sacre istituzioni del popolo romano, nel loro svolgimento storico. Piuttosto sarà nostro ufficio di offrire qui una descrizione, o meglio un semplice schizzo, della organizzazione dei sacerdozi, dei riti sacrificali, dei giuochi festivi che a quelli andavano associati, fin dove ci soccorrono le illustrazioni dei monumenti. Tutte le funzioni del culto che si compivano in luogo consacrato (*locus sacer*), si dicevano *sacra*. Quando si trattava di un culto o di un'offerta della singola persona, vale a dire della persona interessata, oppure del capo della famiglia per la famiglia, agli dei domestici, ai lari, ai penati e al proprio dio protettore; e ancora quando le cerimonie eran compiute dal sacerdote per una corporazione fondata sulla comune discendenza (*gens*), allora i *sacra* si dicevano *privata*. Ai *sacra privata* erano contrapposti i *sacra publica*, ossia i sacrifici ordinati per l'intero popolo (*pro populo*) dallo Stato, e compiuti a pubbliche spese da pubblici sacerdoti (*sacerdotes populi Romani*); oppure anche sacrifici dipendenti da quelle *gentes* o da quelle corporazioni (*sodalitates*), alle quali era stata conferita la cura di certi culti speciali dallo Stato, come sarebbe a dire il culto di Minerva alla *gens Nautia*, il culto d'Apollo alla *gens Julia*, il culto del sole alla *gens Aurelia*. L'intero complesso dei sacerdoti destinati alla cura dei *sacra publica*, e designati col comun

nome di *sacerdotes*, si divideva in tre grandi classi. La prima classe, i *sacerdotes publici populi Romani*, formavano i grandi *collegia* dei *pontifices* cogli altri sacerdozi a loro attinenti, dei *VIIviri epulones*, dei *XVviri sacris faciundis*, degli *augures*, dei *Salii* e *Fetiales*. Alla seconda classe appartenevano i sacerdoti a cui spettava il compimento dei *sacra popularia*; e alla terza infine le *solidalites* incaricate della celebrazione dei *sacra gentilitia*.

Toccando ora dei sacerdozi della prima classe, in generale, noteremo anzitutto che questi godevano una posizione privilegiata, comecchè ad essi, oltre al diritto di portar la *toga praetexta*, fosse concessa l'esenzione dal servizio militare e dalle cariche civili, e i posti d'onore nelle feste e nei giuochi. Alla loro carica andava inoltre unito il possesso d'un fondo pubblico (*ager publicus*), colle rendite del quale sopperivano alle spese del sacro culto; lo Stato infine, manteneva loro un personale subalterno, composto in parte di schiavi (*servi publici*), in parte anche di liberi, per la esecuzione d'un certo numero di funzioni e di incombenze che andavan congiunte col culto. Di questi inferiori ministri dell'altare non citeremo qui di passaggio che i nomi, riserbandoci di tornar più avanti a toccare di alcuni in particolare. C'erano dunque, in primo luogo, i *lictores*, persone tolte per la maggior parte dalla classe dei libertini, i quali, a somiglianza dei littori dei magistrati, dovevano precedere il sacerdote o la sacerdotessa, aprendo loro un libero passaggio attraverso la folla; dipoi i custodi dei polli (*pullarii*), gli uccisori delle vittime nei sacrifici (*victimarii*), i musicanti (*tibicines* e *fidicines*), i messi che annunziavano le adunanze (*calatores*), finalmente i *camilli* e le *camillae*, ossieno giovinetti e fanciulle, che in parte fungevano da assistenti di chi officiava al sacrificio, in parte vi facevano i loro anni di noviziato prima di entrare alla lor volta nelle dignità sacerdotali. A quest'ultima classe non potevano essere ascritti, in origine, che figli nati liberi, e i cui genitori fossero ancora in vita (*pueri patrimi et matrimi* e *puellae patrimae et matrimae*).

Diremo ora dei singoli sacerdozi. I *pontifices*, in primo luogo, il cui nome (se a buon diritto o no, lasciamo di decidere) si fa derivare da *pontem facere*, e suol esser messo in relazione colla fabbricazione e conservazione di quegli antichissimi ponti di legno, che congiungevano le due rive del Tevere (cfr. p. 390), formavano al tempo dei re un *collegium* di quattro sacerdoti, a capo dei quali stava il re in persona, qual sacerdote supremo. Questo numero di quattro durò fino al 300 a. C., nel quale anno, per un plebiscito dei tribuni del popolo Q. e Gn. Ogulnius, passò la legge, che apriva anche ai plebei le cariche sacerdotali fino allora occupate da soli patrizi; e cominciando d'allora, il collegio

dei pontefici constò di quattro patrizi e quattro plebei, con a capo un supremo sacerdote, un *pontifex maximus*, eletto nel loro seno. Da Silla, il riformatore di molte istituzioni sacerdotali, quel numero fu ancora aumentato fino a quindici. Sotto l'impero solevasi, con un decreto del senato, investire l'imperatore della dignità di *pontifex maximus*, seppure l'imperatore stesso non assumeva senz'altro come di proprio diritto quella carica. Così noi possediamo, p. es., una statua di Adriano in costume pontificale e colla coppa sacrificale in mano (Clarac, *Musée*. Tom. II, pl. 945).

Fra i culti che si trovavano nelle mani del collegio dei pontefici, occupava il primo posto, insieme con quelli di Saturno e di Ops, il culto di Vesta. Accanto al tempio di Vesta, posto sul foro, aveva infatti la sua abitazione nella *regia* il *pontifex maximus*. Ma come il focolare nell'*atrium* formava il punto centrale della casa, e là si trovava il santuario dei penati e dei lari, dove il capo della famiglia compiva il sacrificio per l'intera casa, e le vergini mantenevano la fiamma del focolare; per simile, l'organismo dello Stato non presentandosi e non essendo concepito che come una imitazione della famiglia, l'*atrium* di Vesta era il focolare dell'edificio dello Stato, dove i *pontifices* tenevano il luogo dei padri di famiglia, e le vestali il luogo delle vergini al focolare domestico. Il collegio dei pontefici formava così il punto centrale del culto dello Stato romano, e come tale era anche il custode del sacro archivio di Stato, dove erano conservati gli annali di avvenimenti d'importanza religiosa (*annales maximi*), scritti per mano dello stesso *pontifex maximus*, le liste dei sacri luoghi, tempi ed azioni (*libri pontificii*), le *leges regiae*, ossia la raccolta degli antichissimi usi giuridici che avevano un significato religioso, e infine il protocollo degli atti e delle decisioni del *collegium* (*commentarii pontificum*). Da questo collegio usciva ogni anno la pubblicazione dei voti dello Stato (*solemnis votorum nuncupatio*); per tutte le azioni sacre dei magistrati si ricorreva al collegio dei pontefici, dappoichè i *pontifices* soli possedevano la conoscenza dei sacrifizi che a ciascun dio erano graditi. Nella consacrazione d'un luogo, d'un oggetto, p. es. d'una statua o d'un vaso destinato a uso sacro, dovevano prima i *pontifices* dare la loro approvazione; come dovevano compiere la *consecratio* che andava immediatamente innanzi alla *dedicatio*. Quando in casa si incorresse in qualche errore contro ai sacri canoni, nonchè in caso di morte e di sepoltura, o di espiazione dei mani, e quando si doveva seppellire il fulmine, si ricorreva per consiglio ai *pontifices*, i quali davano la decisione intorno alla maniera e alla forma della espiazione (*expiatio*).

Tra i sacerdozi che andavano congiunti con questo *collegium* va

primo di tutti ricordato il re dei sacrifici (*rex sacrorum* o *rex sacrificulus*), dignità ecclesiastica di cui al tempo della dominazione regia era sempre rivestita la persona del re, e che sotto la repubblica passò ad un sacerdote speciale, al quale spettava la cura di certe sacre cerimonie, segnatamente dei *sacra* di Giano. Sebbene le sue funzioni non fossero della medesima importanza ed estensione di quelle dei pontefici, tuttavia, per rispetto alla sua originaria dignità, il *rex sacrificulus* occupava nella gerarchia formale un posto più alto, e a lui spettava il primo posto nei banchetti solenni dei pontefici e in altre festive solennità. Accanto a lui, come partecipe del suo sacerdozio, prendeva posto sua moglie, la *regina sacrorum*.

Così i pontefici, come parecchi altri collegi, quali p. es. i *fratres Arvales*, i *sodales Augustales*, avevano a lato, come preti pel sacrificio, i *flamines*, il nome dei quali è fatto derivare da *flare*, soffiare nel fuoco. I *Flamines* aggiunti al collegio dei pontefici eran quindici, di cui i primi tre, il *flamen dialis*, il *martialis* e il *quirinalis*, chiamati *flamines majores*, dovevano sempre esser presi da famiglia patrizia, ed avevano posto e voce nel *collegium*; gli altri dodici erano i *flamines minores*. Libero da tutti i doveri della vita civile, il *flamen dialis*, insieme colla moglie, coi figli, e con tutta la sua casa, la *domus flaminia*, posta sul colle Palatino, era esclusivamente consacrato al servizio della divinità. Solo la morte poteva sciogliere il suo matrimonio; egli non poteva prestare alcun giuramento, non poteva montare a cavallo, non poteva vedere un esercito in armi, non poteva passare una sola notte fuori di casa; la sua mano non doveva toccare nulla di impuro, epperò non accostarsi mai ad alcun morto o ad alcuna tomba. Compariva in pubblico sempre vesito dell'abito della sua carica, ch'era una toga pretesta, chiamata *laena*, di folta stoffa di lana, tessuta dalle mani della moglie, e che non si poteva annodare, ma doveva essere assicurata sulla persona mediante *fibulae*; imperocchè al *flamen dialis* era vietata la vista d'ogni maniera di ceppi o legami. Per questa ragione anche l'anello che portava in dito doveva essere rotto; per questa ragione egli non doveva accostarsi a tralci di vite o toccare ellera; per questa ragione infine una persona in ceppi era libera appena avesse varcata la soglia del *flamen dialis*, e i legami erano gettati attraverso l'*impluvium* per di sopra il tetto nella strada (cfr. p. 406 seg.). Sul capo portava l'*albogalerus*, una specie di *pileus* alla cui cima (*apex*) era attaccato un ramo d'ulivo con un filo di lana bianca (*filum*). La forma di questo *albogalerus* è senza dubbio mostrata nel modo più evidente da un certo numero di impronte di medaglie, tra le quali citiamo qui quella di Giulio Cesare colla leggenda: PONT. MAX .e AVGVR. Veramente è di forma

alcun poco diversa l'*albogalerus* da noi qui dato, fig. 492 *k*, il quale però è essenzialmente eguale a quello rappresentato, insieme con arnesi sacrificali, sopra un basso rilievo del tempio di Vespasiano in Roma (1); solamente in quest'ultimo l'*apex* è un po' più alto. L'essere desso ornato da una saetta fa argomentare che fosse l'*albogalerus* d'un *flamen dialis*. Durante il giorno il *flamen dialis*, dappoichè egli era sempre nel servizio della divinità, non poteva togliersi dal capo l'*albogalerus*; e se questo per avventura gli fosse caduto dal capo, egli era costretto a deporre la sua carica. Nella sua cintura portava sempre il coltello sacrificale (*secespita*), e in mano una bacchetta (*commetacula*), per sgombrarsi la via e tener lontana la gente quando procedeva al sacrificio. A questo stesso fine era anche accompagnato da un littore, il quale inoltre costringeva ciascuno, lungo la via percorsa dal *flamen*, a deporre il lavoro che avesse per mano; imperocchè gli occhi della santa persona non dovevano veder nulla delle giornaliere occupazioni. Altrettanto severa era la legge rituale a cui doveva sottoporsi nel suo abbigliamento la sposa del *flamen dialis*, la *flaminica*; anch'essa non doveva mostrarsi che in lunghi abiti di lana; i suoi capelli erano insieme raccolti e legati con un nastro di lana colorato di porpora, in forma di quel *tutulus* che abbiamo descritto a p. 578, e avviluppati in un pezzo di panno a mo' di velo (*rica*), entro cui era fissato il ramo d'un albero felice (*arbor felix*); un velo di porpora (*flammeum*) la copriva; e la sua calzatura non doveva essere fabbricata che colla pelle di animali sacrificati, non già morti di morte naturale. Anch'essa aveva sempre con sè il coltello sacrificale.

Le cose sin qui dette ci hanno data l'occasione di accennare a un certo numero di sacri arnesi attinenti alle cerimonie del sacrificio e del culto; crediamo pertanto opportuno di offrire qui al lettore, come illustrazione, la copia d'un basso rilievo (fig. 492), dove sono rappresentati l'uno accanto all'altro tutti gli arnesi adoperati nell'esercizio dei maggiori ministeri sacerdotali. Il disegno fa vedere gli attributi dei membri dei maggiori sacerdozi, ossia la coppa sacrificale (*culullus*) in *e*, l'attignitoio (*simpulum*) in *f*, il coltello sacrificale (*secespita*) dentro la sua guaina in *g*, e il descritto *albogalerus* in *k*. Gli altri arnesi della nostra illustrazione, che si incontrano non di rado anche altrove, sopra medaglie (2) e sopra pietre incise, saranno spiegati nel seguito del nostro discorso.

---

(1) Reber, *Die Ruinen Roms*. 1863, p. 82.

(2) Arnesi sacrificali sono p. es. rappresentati sopra i *denari* delle famiglie: *Antestia, Antonia, Cassia, Cornelia, Domitia, Hirtia, Julia, Sulpicia*, e di altre ancora.

Dopo i *flamines* erano strettamente congiunte col collegio dei pontefici le Vestali (*virgines vestales*, *virgines Vestae*), l'istituzione delle quali cade nei primi tempi della fondazione di Roma. Si crede che venissero a Roma da Alba; dapprincipio ce n'era due pei *Ramnes* e due pei *Tities*; ne furono poi aggiunte altre due pei *Luceres*, e questo numero di sei si è quindi costantemente conservato. Nella scelta d'una vestale s'aveva an-

Fig. 492.

zitutto riguardo a che la persona da scegliere non avesse meno di sei e non più di dieci anni; in secondo luogo a che ella fosse *patrima et matrima* (cfr. p. 649), e senza difetti nel corpo. Compiuto questo esame preliminare, essa era vestita in abiti bianchi, e, rasole il capo, era consacrata al servizio di Vesta per trent'anni: pei primi dieci come educanda o novizia, pei dieci successivi come sacerdotessa esercitante il divino servizio, e per gli ultimi dieci come docente delle novizie. Passato questo tempo ella poteva ritornare al mondo e prender marito, se pure non preferiva, come solevano la maggior parte, rimanere nel servizio della dea. Il suo vestimento era sempre bianco; la sua fronte era sempre stretta in una benda (*infula*) larga, a guisa di diadema, dalla quale pendevano nastri (*vittae*); e durante il sacrificio, oppure nelle solenni processioni, essa si copriva d'un bianco velo (*suffibulum*), che si chiudeva sotto al mento con una *fibula*. Così appaion vestite sopra un bassorilievo pubblicato da Gerhard (*Antike Bildwerke*, Tav. XXIV) parecchie vergini vestali in solenne processione, forse accompagnanti la *pompa* d'un generale che trionfa; così è anche vestita nel bassorilievo riprodotto in fig. 493 la vestale Claudia Quinta. Quanto severa era per le vestali stesse l'osservanza delle regole del loro ordine, con altrettanto rigore le proteggeva la legge contro qualunque ingiuria o seduzione; l'offesa fatta a una vestale era punita di morte; nessun uomo poteva metter piede nella

loro abitazione, nessun uomo entrare nel loro tempio di nottetempo; e quando esse si mostravano in pubblico, tutti, perfino il console, dovevan cedere riverenti il passo al littore che precedeva la vergine. Nei giuochi pubblici, nei banchetti pontificali, esse occupavano i posti d'onore; e il malfattore condannato scampava dalla pena, se lungo il suo cammino al luogo del supplizio s'incontrava per avventura in una vestale. Tra gli uffizi sacerdotali delle vergini di Vesta era primo quello di mantenere acceso il fuoco eterno nel tempio della dea, al qual servizio esse attendevano dandosi per turno lo scambio; se la fiamma si spegneva, le vestali dovevano subire una pena corporale per mano del *pontifex maximus*. Siccome, oltre al fuoco, l'acqua è una delle cose più indispensabili pel domestico focolare, così le vergini vestali dovevano giornalmente aspergere il tempio di Vesta, il focolare dello Stato, con acqua attinta alla fonte di Egeria; similmente dovevano esse adornare il tempio col purificante alloro, e quest'ornamento soleva essere rinnovato ogni anno al primo di marzo. A questa cerimonia si riferisce quel ramo d'alloro della fig. 492 *a*, collocato accanto a un incensiere stabile o *ara turicrema*; se pure non crediamo più probabile che tanto l'alloro come l'incensiere di questa illustrazione rappresentino qui in generale oggetti che fanno necessariamente parte di qualunque cerimonia sacrificale. L'aspersione si faceva con un aspersorio (*aspergillum*), che è esemplificato in fig. 492 *h*; esso ha qui la forma di un piede di cavallo, a cui è fissata una coda di cavallo, mentre sopra medaglie è invece rappresentato con un manico attorcigliato a spira. Forse la forma dell'*aspergillum* del nostro bassorilievo trova la sua spiegazione in una cerimonia, che si compiva in occasione della solenne corsa dei cavalli alle idi di ottobre; allora, cioè, si soleva sacrificare il cavallo di destra della coppia aggiogata alla biga vincitrice; la recisa coda si portava nella *Regia*, e il sangue, che scorreva da questa ferita, era fatto stillare nel fuoco dell'altare, mentre il rimanente sangue dell'animale era conservato nel tempio di Vesta quale mezzo di lustrazione insieme colla cenere del vitello arso nei sacrifizi detti *fordicidia* (1). Simile al semplice sacrificio che sul domestico focolare era offerto ai Penati, anche il sacrificio offerto sul focolare di Vesta consisteva d'una salamoia (*muries*) cotta in un vaso di terra, e della *mola salsa*, ossia tritello salato di farro abbrustolito. Tanto in questi sacrifizi giornalieri, come in quelli che fuor dell'ordinario erano fatti in tempi di carestia, le vestali dovevano pregare per il popolo. È noto che il rompere il voto di castità era punito colla morte: la

---

(1) L'uccisione di animali pregni, un sacrificio che nelle *feriae sementivae* (in gennaio) era offerto alla dea *Tellus*. Ov., *Fast.* I, 657; IV, 629.
N. d. T.

colpevole era portata in una bara al *campus sceleratus*, davanti alla porta Collina; là era battuta colle verghe, e quindi, dappoichè l'uccisione d'una sacerdotessa di Vesta valeva come un *nefas*, immurata viva; nè la infelice poteva essere salvata che da un *prodigium* mandato dalla stessa dea. Forse dodici casi di condanne di morte subìte da vergini vestali ci sono noti.

Detto così del collegio dei pontefici e dei sacerdoti attenenti al medesimo, passiamo agli altri *collegia*, ch'erano, come s'è detto, i *VIIviri epulones*, i *XVviri sacris faciundis*, gli *augures*, *Salii* e *Fetiales*. L'introduzione dei *VIIviri epulones* cade nell'anno 196 a. C., quando, trovandosi i *pontifices* sovraccaricati di cerimonie e sacrifizi, fu istituito un *collegium* di sette membri, destinato principalmente a celebrare il banchetto sacrificale (*epulum Jovis*) che il giorno 14 di novembre soleva essere solennizzato nel tempio di Giove sul Campidoglio, prendendovi parte l'intero Senato. A questo banchetto tenevano dietro, nel giorno successivo, i *ludi plebeii*. Moltiplicandosi in tempi posteriori le occasioni nelle quali si decretarono sacri banchetti sul Campidoglio, anche le incombenze di questo *collegium* ne furono accresciute, chè ad esso spettava l'ufficio di preparare tutti questi pubblici banchetti.

I *collegia* pontificali fin qui nominati erano destinati al mantenimento dei culti delle antiche divinità romane, i *dii patrii*; la sopraintendenza di quei culti forastieri introdotti a Roma, *dii peregrini*, che dallo stato erano stati riconosciuti come pubblici, era affidata ai *XVviri sacris faciundis*. Questo collegio sacerdotale, che nel tempo di Tarquinio il Superbo constava di sole due persone, fu nell'anno 367 a. C. accresciuto fino a dieci membri, cinque patrizi e cinque plebei; il nuovo aumento a quindici è dovuto probabilmente a Silla. Le funzioni di questi sacerdoti consistevano, anzitutto, nella custodia e interpretazione dei libri sibillini, e nell'esame critico dei nuovi oracoli, che in quelli dovessero venire ammessi. È noto che la sibilla Cumana offriva a Tarquinio il Superbo nove libri di raccolte d'oracoli, e che il re ne comperava tre, mentre gli altri sei eran dalla Sibilla dati in preda alle fiamme. Quei tre libri furon conservati nel tempio di Giove sul Campidoglio, finchè non vennero anch'essi distrutti nell'incendio che arse quel tempio nell'anno 83 a. C. Allora si pose mano a una nuova raccolta di oracoli, attinti dall'Asia Minore, che era la vera patria di queste sentenze, e anche da altri paesi; e questa nuova raccolta fu similmente deposta nel Campidoglio, nuovamente costruito. La redazione di queste sentenze e l'incarico di sceverare le apocrife dalle genuine, fu affidato da Augusto al collegio dei *XVviri*, dal quale furono introdotti miglioramenti e aggiunte, anche sotto i successivi imperatori. La

distruzione di quei libri per mezzo del fuoco si attribuisce a Stilicone. Il contenuto dei libri sibillini era dunque una raccolta di sentenze di oracoli, le quali, sopravvenendo avvenimenti straordinari, come a dire peste o terremoti, erano consultate, affine di potere, coll'abile interpretazione, cavarne lume intorno agli ottimi mezzi di espiazione, atti ad allontanare il pericolo. Uno di questi mezzi espiatorii soleva essere l'introduzione in Roma di culti di divinità straniere; così noi sappiamo essere avvenuto dietro sentenze dei libri sibillini che i culti di Apollo, di Artemide, di Cerere, del dio degli inferi, *Dis pater*, di Venere, della Salute, di Mercurio, di Esculapio e della *Magna Mater*, fossero trasportati a Roma e che a molti di essi andassero congiunti giuochi solenni, come p. es. i *ludi Apollinares* o *Apollinaria* e i *ludi saeculares* in onore di Apollo, i *ludi Cereris* nella festa di Cerere, e i *ludi Megalenses* nella festa della *Magna Mater*. Per ciò che riguarda (se vogliamo specialmente toccare di questa) l'introduzione del culto della *Magna Mater* da *Pessinus*, e il trasporto anche della sacra pietra, sotto la cui forma la dea era venerata nella sua patria asiatica; come pure riguardo alla solenne processione e alle corse dei carri con cui si festeggiavano le *Megalenses*, noi possediamo due monumenti illustrativi, l'uno dei quali è qui dato nella fig. 493. Questa rappresenta la vestale Quinta Claudia, che per purgarsi dei dubbi sollevati sulla sua castità, tira colla propria cintura nel porto del Tevere la nave che dal Senato Romano, dietro il comando di un oracolo sibillino, era stata mandata a prendere l'idolo di Cibele, con sopravi l'imagine della dea.

Fig. 493.

L'altro monumento, un bassorilievo di un sarcofago di tardo tempo romano (Gerhard, *Antike Denkm.*, Tav. CXX, 1), rappresenta una parte della gran *pompa* colla quale s'aprivano i giuochi circensi nelle *Megalenses*. La statua di Cibele, che sta sul suo carro tirato da leoni, è qui portata, sopra una lunghissima bara, sulle spalle di sedici portatori, e accompagnata dal suono delle trombe; l'acconciatura dei capelli dei portatori, che è evidentemente donnesca, accenna forse a quelle mascherate, colle quali il popolo soleva festeggiare questa solennità. Nelle due persone togate che precedono il corteggio noi crediamo di riconoscere due dei *XVviri*, ai quali spettava l'ordinamento e la sorveglianza dei culti forestieri introdotti in Roma.

Similmente di quindici membri era composto il collegio degli *augures*, la fondazione dei quali è così antica come la fondazione della città; dacchè Romolo è chiamato il primo *augur*. Quando volevasi

ottenere l'approvazione d'una divinità per una qualsivoglia azione politica o religiosa, l'augure era incaricato di scrutare, secondo certe regole, la volontà di quella divinità, e doveva, per virtù della sua scienza, determinare le condizioni, sotto le quali un determinato indizio dovesse, in generale, apparire, e secondo le quali quel segno era da interpretarsi come presagio favorevole o sfavorevole alla divisata impresa. A nessun atto dello stato, nè in pace nè in guerra, potevasi dar principio, senza che precedessero gli auspicî; per l'uscita in campo, pei comizi, per l'ingresso in carica dei magistrati, per le consacrazioni delle maggiori cariche sacerdotali, per le inaugurazioni e per le esaugurazioni, sempre si ricorreva agli auguri, i quali erano tenuti a rispondere (*nuntiatio*), dietro l'osservazione degli auspicî, alle domande che loro eran poste dai magistrati — imperocchè a questi soli spettava il diritto di ordinare gli auspicî (*spectio*) in nome dello stato. Quindi la importante posizione degli auguri, e la loro influenza sull'andamento delle cose politiche. Quando l'augure doveva prender gli auspicî, cominciava dal segnare col suo *lituus* (bastone senza nodi, e leggermente curvato in punta — fig. 494) i limiti del *templum*, da noi descritto a pag. 337 segg., oppure del sacro terreno destinato alle sue osservazioni, e dal dividerlo in regioni; dopo di ciò egli prendeva posto nel centro di esso *templum*, dove era eretta una tenda (*tabernaculum*), e, tenendo lo sguardo rivolto al sud e recitata prima una preghiera, attendeva ansiosamente i segni che fossero per apparire. Il fulmine e il volo degli uccelli erano i principalissimi segni, per il cui mezzo si rivelava la divina volontà. Nella osservazione dei fulmini (*servare de coelo*) valevano come felici quelli che venivano dalla sinistra (*fulmina sinistra*), e come infelici quelli che venivano dalla destra — teoria cotesta che ammetteva però eccezioni di diverse specie, secondo le diverse posizioni che l'augure prendeva nel fare le osservazioni celesti. È noto quanto fosse perfezionata e complicata la dottrina etrusca dei fulmini. Secondo questa il *templum* era diviso in sedici regioni, e dalla direzione di ogni folgore, dal colore e dall'effetto suo, come pure dalla diversa stagione, sapevano gli *haruspices* etruschi, mediante la loro scienza arcana, ricavare una interpretazione. La dottrina dei fulmini propria degli *augures* era all'incontro molto più semplice; mentre gli Etruschi distinguevano undici categorie di fulmini, i Romani non ne ammettevano che due classi: i fulmini che apparivan di giorno, e quelli che apparivan di notte. Solamente sotto l'impero le teorie etrusche intorno ai fulmini trovarono una più generale accoglienza fra i Romani; per lo innanzi quelle non erano state adottate che per singoli casi, segnatamente per le espiazioni di

Fig. 494

quei luoghi ch'erano stati colpiti dalla folgore. Imperocchè, a quella maniera che il morto doveva essere sepolto, e i mani dovevano essere placati, così i sacri precetti richiedevano una sepoltura e un'espiazione del fulmine caduto in qualche luogo. La tomba del fulmine era costruita in forma d'un pozzo murato, di cui le pareti, a somiglianza di un pozzo scoperto, uscivan fuori oltre il livello del suolo (di qui il nome di *puteal* dato a un cosiffatto edifizio); e alla tomba era apposta l'iscrizione «*fulgus conditum*». Per espiazione si sacrificava sul luogo una vittima di due anni, onde il posto stesso era chiamato *bidental*. Un *puteal* così fatto si è conservato in Pompei, ed ha la forma di un piedestallo rotondo riposante sopra otto colonne doriche; anche un *denaro* di *L. Scribonius Libo* (fig. 495) mostra uno di questi pozzi in forma di altare, ornato di lire, di rami d'alloro e di tanaglie (1), e circondato dalla leggenda: PVTEAL SCRIBON. La ragione della medaglia sta in ciò, che *Scribonius Libo* era stato incaricato dal senato di cercare il luogo dove era caduto il fulmine, ed aveva eretto questo *puteal* nell'*atrium* del tempio di Minerva. — Nella osservazione degli uccelli (*signa ex avibus*) l'augure distingueva gli uccelli che davano segni colla voce (*oscines*) da quelli che davan segni col volo (*alites*). Della prima classe erano il corvo, la cornacchia, il gufo, il picchio e il gallo; erano invece della seconda classe l'aquila (*Jovis ales*), il falcone e l'avoltoio. In luogo di questa forma di auspicî, però, s'introdusse più tardi, specialmente durante le campagne, dove gli auguri non eran presenti, l'uso di prender gli auspicî dall'osservazione del pasto dei sacri polli (*auspicia pullaria*, oppure *auspicia ex tripudiis*). I polli a ciò destinati erano tenuti dentro gabbie; se essi, appena il *pullarius* (l'uomo che aveva in cura i sacri polli) avesse aperta la gabbia, correvano avidamente alle pallottole di pasta (*offa pultis*) che si gettavano loro davanti, e se nel divorarle ne lasciavano cader dei pezzettini in terra, questo era riguardato come segno di lieto augurio (*tripudium sollistimum*); se invece le sacre galline, o non abbandonavan la gabbia, o rifiutavano il cibo, ciò valeva come tristo presagio. Nè era per fermo raro il caso, che i *pullarii* o gli auguri, sia nel loro proprio interesse, sia nell'interesse dell'impresa auspicata, usassero di mezzi artificiali per costringere i polli a mangiare. Una tal gabbia, contenente due polli

Fig. 495.

(1) Sopra una medaglia d'oro di *Æmilia Scribonia* il *puteal* porta in luogo delle tanaglie un martello. Cfr. Cohen, *Descr. gén. des monnaies de la république romaine*, pl. I.

che mangiano, vediamo, per citar un esempio, sopra una pietra (fig. 496), che porta un'iscrizione e parecchi bassorilievi (1). Le ultime due specie di augurî, quelli *ex quadrupedibùs* e quelli *ex diris*, ch'erano d'ordine secondario, sieno da noi appena accennati di passaggio. L'incontrare certi animali, come una cagna pregna, un lupo, una volpe, un serpente, ed anche intoppi d'altro genere, si riguardavano come segni di cattivo augurio.

Fig. 496.

Affini agli auguri nell'esercizio della divinazione erano gli *haruspices*, istituzione propria degli Etruschi, a cui sotto la repubblica si ricorreva in certi casi soltanto, ma che sotto gli imperatori si trapiantò completamente in Roma, sebbene come sacerdozio non vi fosse parificato agli altri. La interpretazione e la *procuratio* [una cerimonia o un sacrificio espiatorio diretto ad allontanare il cattivo presagio di un segno] dei fulmini, la *procuratio* di *Prodigia* e l'esame dei sacrifizi, costituivano il proprio ufficio degli *haruspices*; e sebbene siffatte funzioni già fossero appo i Romani esercitate da diversi sacerdozi, pure era data la preferenza alla divinazione etrusca sulla romana, siccome a quella ch'era più perfezionata ed aveva maggiormente il carattere di un compiuto sistema scientifico. Oltre alla già accennata complicatissima teoria delle folgori, che comprendeva anche l'arte di attirar le folgori stesse, gli *haruspices* avevano innalzato a un vero e special sistema di divinazione l'esame dei visceri. Il cuore, il fegato ed i polmoni degli animali erano indagati colla massima diligenza, osservatane ogni anomalia, e interpretata come lieto o funesto presagio. Sebbene lo Stato romano mostrasse di aver moltissima fiducia nell'arte di costoro, e in casi di straordinaria importanza si chiamassero espressamente a Roma *haruspices* etruschi, e questi assai sovente accompagnassero i generali romani nelle loro campagne, pure, presso le persone illuminate, godeva pochissimo credito questa divinazione fondata sulla più crassa superstizione popolare; e basta da solo ad attestarcelo quel notissimo detto di Catone, che un aruspice non potesse vedere un suo collega e trattenersi dal ridere.

Il quinto sacerdozio era il *collegium* dei *Salii*, la cui istituzione è attribuita a Numa. La leggenda raccontava come al tempo di Numa, squarcia-

---

(1) Cfr. parecchie pietre incise del museo di Berlino, dove sono rappresentati *pullarii*. Toelken, *Verzeichniss der antik vertieft geschnittenen Steine der Kgl. Preuss. Gemmensammlung*, p. 77, N° 175; p. 250, N° 1484 seg.

tosi il cielo, fosse caduto sulla terra uno scudo di forma particolare (*ancile*), e come il re, per ovviare al pericolo che fosse sottratto, n'avesse fatto fabbricare altri undici, perfettamente eguali, da un artista Mamurio, e avesse quindi istituito un collegio di dodici sacerdoti, chiamati Salii, affidando loro la custodia di quegli scudi, sul colle Palatino. L'improbabilità del racconto leggendario intorno alla fondazione del sacerdozio dei *Salii*, si appalesa già dal fatto, che oltre a questi *Salii* latini, aventi il lor santuario sul Palatino, esisteva un secondo *collegium* sabino, e parimenti antico, di Salii sul colle Quirinale. Noi dobbiamo piuttosto riguardare ambedue questi *collegia*, l'un dei quali, il palatino, s'era consecrato al servizio di Marte, e l'altro, il quirinale, al servizio di Quirino, come rappresentanti del primitivo culto di Marte, cui la leggenda metteva in relazione con quegli *ancilia*. Nel marzo, il mese consacrato a Marte, si celebravano le feste in onore di questo dio. La corporazione dei Salii — vestiti della *tunica picta*, e sopra questa portanti la corazza di bronzo, alla quale era ancora sovrapposta la *toga praetexta*, aggiustata intorno alla persona con quel *cinctus gabinus* che abbiam descritto a p. 560, portanti sul capo un elmo in forma del parimenti già descritto *apex*, cinta la spada e portanti nella destra una lancia e al braccio sinistro, oppure pendente al collo, l'*ancile* — in siffatta foggia, dunque, moveva la corporazione dei Salii per le strade di Roma, e davanti a ciascun santuario eseguiva una danza guerresca (quindi il nome di *Salii*), nella quale battevano colle lancie, con speciali bastoni, sugli scudi, e intonavano canti che in tempi posteriori non erano più intelligibili agli stessi sacerdoti (*axamenta*, *assamenta*, *carmina saliaria*). In questi carmi si cantavano le lodi di Giano, di *Jupiter*, di Giunone, di Minerva e di Marte; ed era riguardato come un segnalato onore quando nomi di illustri defunti erano in essi carmi inseriti. Durante la maggior parte del marzo erano giornalmente ripetute queste processioni, che finivano tutte le sere davanti alle stazioni (*mansiones*) dei Salii; delle quali *mansiones* ce n'era parecchie in Roma. Gli *ancilia* erano allora deposti, e dai servi portati, appesi a delle stanghe (chè ai servi non era lecito toccar gli *ancilia* con mano), dentro le *mansiones* dove si custodivano la notte. Un banchetto, che per la sua abituale suntuosità era diventato proverbiale, formava il compimento di ciascuna processione. Il costume ora accennato di far portar sopra le spalle dai servi de' Salii gli *ancilia*, infilati con una stanga, ci è esemplificato da una gemma scolpita della collezione di Firenze (fig. 497); la forma dell'*ancile* ci è pure mostrata da una medaglia d'argento della *gens Licinia* (Cohen, *Descr. gén. des monnaies*

Fig. 497.

de la républ. rom. pl. XXIV), che ha due *ancilia*, e tra i medesimi anche l'*apex* dei Salii, con intorno la scritta: PVBL. STOLO III VIR.

Il sesto *collegium* di sacerdoti per i *sacra publica* era quello dei *fetiales*, la fondazione dei quali è similmente fatta rimontare al tempo dei primi re. Se lo stato era offeso ne'suoi diritti da un altro popolo, se dovevasi fare una dichiarazione di guerra, o se, finita la lotta, dovevasi conchiudere la pace, se, infine, i patti conchiusi dovevano ricevere quella sanzione che li rendeva giuridicamente validi, allora si ricorreva ai *fetiales* per il compimento delle formalità ed espiazioni necessarie per tutti questi casi. In caso che i Romani giudicassero offeso il loro diritto, oppure che, come più tardi avveniva abbastanza spesso, credessero nell'interesse della loro politica di dichiarar la guerra ad un popolo vicino, i re, e più tardi il senato, mandavano i feciali, per lo più in numero di quattro, con a capo quello che doveva portar la parola, il *pater patratus*, i quali dovevano domandare soddisfazione o risarcimento di danni. I feciali uscivano dalla città in abiti sacerdotali, facendo portare davanti a sè le sacre erbe (*sagmina*), che il console o il pretore doveva consegnare all'ambasceria dal Campidoglio, e colle quali era stata toccata la fronte del *pater patratus*; e portandosi così fino alla frontiera nemica, chiedevano colà risarcimento dell'offesa, chiamando in testimonio gli dei del luogo, e provocando sul proprio capo l'ira divina, pel caso che le pretese da lor messe innanzi fossero ingiuste. Passando poi al di là della frontiera, ripetevano la loro domanda alla prima persona che incontrassero, e similmente davanti alle porte della nemica città, e finalmente ancora sulla piazza del mercato, alla presenza dei raccolti magistrati. Se si ammetteva la giustizia della loro domanda, allora erano consegnati ai feciali gli autori dell'offesa; in caso contrario essi ritornavano a Roma, e il senato lasciava al nemico un tempo, da dieci a trenta giorni, per prendere una deliberazione. Passato questo tempo senza frutto, il senato emanava una nuova protesta, alla quale soleva tener dietro immediatamente la dichiarazione di guerra. Il *pater patratus* si portava nuovamente alla frontiera, e scagliando una lancia insanguinata sul suolo nemico, annunciava la guerra in presenza di tre testimoni. Naturalmente quest'uso s'andò perdendo più tardi, quando i confini dello stato s'allontanavano ognora più da Roma, e si trasformò in una semplice formalità compiuta in Roma stessa. Il *pater patratus* eseguiva la sua cerimonia dello scagliare la lancia in vicinanza del tempio di Bellona, sopra un pezzo di terreno, cui si dava il nome di terra nemica (*terra hostilis*) e che più tardi fu ornato della *columna bellica*. — Anche per conchiudere alleanze era necessaria la presenza di almeno due *fetiales*, cioè del *pater patratus* e dell'araldo che lo pre-

cedeva portando le sacre erbe, il *verbenarius*. Letto il testo del trattato d'alleanza, questa era suggellata colla uccisione di un porco mediante un selce (*silex*) che si custodiva nel tempio di Giove feretrio; indi la frase: *foedus ferire*. Quest'atto ci è esemplificato a cagion d'esempio sopra una medaglia d'argento della *gens Antistia*, dove, davanti a un altare ardente, è consacrata l'alleanza tra i Romani ed i Gabii col sacrificio di un maiale; similmente in un numero di medaglie del tempo della guerra sociale, e di altre delle città di Capua ed Atella.

Noi dobbiamo passar sotto silenzio gli altri sacerdozi dei Romani, vale a dire i *curiones* e le corporazioni religiose dei *Luperci*, dei *Titii*, e dei *fratres Arvales*, per la ragione che, sebbene ci restino parecchie notizie importanti intorno alla loro foggia di vestire e alle forme dei loro culti, ci manca però l'appoggio di monumenti, che illustrino quelle notizie. Soltanto l'ornamento del capo dei fratelli Arvali ci è mostrato da una corniola scolpita, del real Museo di Berlino (5 Classe, 2 Sezione, N. 86), che ha una testa di Romolo portante la corona di spiche, con che egli è caratterizzato qual *frater Arvalis*, come l'aggiunto *lituus* lo designa, nel tempo stesso, come primo augure.

Toccando per ultimo della preghiera e del rituale del sacrificio, noteremo a luogo che alla purità della coscienza ed alla castità dei sensi doveva corrispondere l'esterno aspetto della persona che sacrificava. Solamente col corpo puro, e vestito d'abiti solenni, di solito bianchi, poteva il sacrificante accostarsi all'altare; puri dovevano essere gli attrezzi del sacrificio e il sacrificio stesso; e ogni cosa profana, ogni disturbo, o fosse di parole o di fatti, doveva essere tenuto lontano, imperocchè una interruzione era riguardata come cattivo *omen*. Indi il noto ammonimento « *favete linguis* » pronunciato al cominciar della cerimonia; ed indi ancora il costume che un flautista accompagnasse il sacrificio coi suoni del suo strumento, come è mostrato da un sacrificio taurino effigiato sopra una lucerna di terra cotta (Passerius, *Lucernae fict.*, I, 35). Sopra questa lucerna noi vediamo, a destra d'un altare eretto davanti a un tempio, il sacerdote, e a lui vicino il ministro che porta la cassetta degli incensi; alla destra invece l'uccisor della vittima colla scure; sul davanti parecchi buoi legati al suolo, e dietro l'altare il tibicine che suona colla doppia tibia. Ritto in piedi e le mani sollevate al cielo verso oriente, recitava l'orante la sua preghiera alle divinità celesti. In questa posizione di adorante vediamo sopra un basso rilievo una donna, che, accompagnata da'suoi figli, compie un sacrificio davanti all'altare domestico (Zoega, *Bassiril.* vol. I, Tav. 18). In sacrificii offerti alle divinità ctoniche si toccava invece la terra colle mani, e nelle *supplicationes*, ossia nelle feste di penitenza e di preghiera che si decretavano

allo scopo di allontanare la minaccia di una sventura, oppure di ottenere un lieto fine d'un'impresa, solevasi pregar ginocchioni. Le donne veggonsi in queste preghiere di penitenza coi capegli disciolti. Il Romano compiva il sacrificio non già col capo scoperto, com'era l'uso appo i Greci, ma colla testa avviluppata nella toga, che ei si tirava su, di dietro al capo, a guisa di velo; si sacrificava secondo il rito greco (*graeco ritu*), ossia a capo scoperto, solamente in quei culti ch'erano stati introdotti dalla Grecia in Roma e richiedevano un rituale greco. — I doni offerti erano negli antichissimi tempi incruenti: le primizie dei frutti, pasta o tritello di farro misto con sale, che si diceva *mola salsa*, latte, miele, vino e focacce sacrificali. Sacrificii di animali non cominciarono che al tempo degli ultimi re. Nei sacrifizi cruenti i Romani distinguevano in generale le *victimae* dalle *hostiae*, ossia i buoi da altri animali più piccoli, essendo secondo i sacri precetti le une o le altre gradite di preferenza dall'una o dall'altra divinità. Prima del sacrificio si esaminava diligentemente se gli animali erano senza difetti; se giudicati acconci, eran condotti dal servo del sacrificio (*popa*) davanti all'altare, ornato di serti e ghirlande; e valeva come un segno infausto se l'animale si mostrava riluttante, o, peggio ancora, se fuggiva. Non di rado si indoravano le corna dei tori e dei montoni; sempre poi erano ornati di bende (*vittae, infulae*), che in parte si avvolgevano intorno alle corna, in parte si distendevano sul dorso (cfr. fig. 498 e 539, e i βουκράνια *b* ed *l* della fig. 492, ornati di pendenti di perle). Colla domanda « *Agone* » il *victimarius* si rivolgeva al prete officiante, il quale rispondeva colle parole « *hoc age* ». Il prete spargeva quindi la *mola salsa* e l'incenso sulla testa dell'animale, tagliava una piccola ciocca di peli tra le corna e la gettava sulle fiamme, poi, finalmente, col suo coltello tirava una riga sul dorso dell'animale dalla fronte fino alla coda. Con questa cerimonia la vittima era matura (*macta est*); epperò allora, se l'animale era delle specie maggiori, era ucciso dal *victimarius* con un colpo di scure, *securis*, *bipennis* (fig. 492 *e*), o di martello, *malleus* (fig. 492 *f*); mentre maiali, pecore e uccelli erano sgozzati dal *cultrarius*, che riceveva il sangue della vittima in una coppa (fig. 492 *e*). Il sangue era versato in parte sull'altare, in parte in giro intorno al medesimo. Dopo di ciò si apriva il corpo della vittima col maggiore coltello sacrificale, *secespita* (fig. 492 *g*), e i visceri n'eran levati via con coltelli più piccoli, *cultri* (fig. 492 *d*), e dati agli *haruspices*, per la usuale investigazione. Se vi apparivano segni infausti, il sacrificio doveva essere rinnovato; se i visceri erano invece trovati senza difetti, si aspergevano di vino e si ardevano sull'altare con accompagnamento di preghiere. Una libazione di vino e una d'incenso, versato il primo da una brocca, *praefericulum*

(fig. 492 *c*), il secondo da una cassetta chiusa, *acerra*, *turibulum* (fig. 492 *i*), dava termine al sacrificio, e il prete licenziava quindi il sacrificante col solito « *ilicet* ». Un banchetto sacrificale, dato dai sacerdoti nei sacrifici pubblici, dalla famiglia e dagli amici nei sacrifici privati, dava compimento alla solennità.

Fig. 498.

Lasciando di discorrere di parecchi altri usi sacrificali, vogliam toccare qui da ultimo dei sacrifici espiatorî o purificanti, che si celebravano in onore di Giove Capitolino, segnatamente al compimento di ciascun *lustrum*, e ancora dal *triumphator*, appena finita la festa del trionfo, e che si chiamavano « sacrifici d'un maiale, d'una pecora e d'un toro », ossia *suovetaurilia*. Per quel sacrificio, che si compiva alla fine d'un *lustrum*, valga come esempio un bassorilievo pubblicato da Clarac (*Musée*, pl. 221, N° 751). In questa rappresentazione, composta di ventuna figure, vedesi alla sinistra il censore in atto di inscrivere nelle liste del censo i nomi di cittadini e soldati che gli stanno davanti; lì presso son due musicanti con cetra e flauto, e alla destra del quadro parecchi servi dell'altare si dimostran come addetti immediati all'azione del sacrificio, essendo in atto di condurre in avanti le tre vittime incoronate; un altro servo viene colla cassetta dell'incenso sulle spalle. Evvi infine il prete, a cui un *camillus* riempie la pôrta coppa sacrificale per la libazione. Fin qui tutto è chiaro; resta invece ancora da spiegare quale e quanta parte abbiano nell'azione le altre persone del quadro. Di gran lunga più chiara ed evidente è la scena della fig. 498, tratta dall'arco di Costantino, che rappresenta l'imperiale sacrificio offerto a Giove, dopo compiuta la processione trionfale. L'imperatore, circondato del suo esercito, compie la libazione sull'altare ardente; servi incoronati adducono i *suovetaurilia*, mentre un *camillus* porge all'imperatore la cassetta degli incensi, e il tibicine intuona la sacra melodia del sacrificio, che qui resta al certo soffocata dagli squilli delle belliche trombe.

104. Come appo i Greci, così anche presso i Romani, gli atti del culto erano già fin da tempi antichissimi associati a pubblici spettacoli. Per tener lontana l'ira degli dei, specialmente nel caso d'epidemie devasta-

trici, per accaparrarsi l'assistenza divina in grandi pericoli che minacciavano lo Stato, come sarebbe allo scoppiare d'una guerra o al momento d'attaccar battaglia, e infine, dopo superato il pericolo, come rendimento di grazie alle divinità per l'aiuto prestato, soleva lo Stato far voto di pubblici spettacoli, cui allestiva, più tardi, a tempo opportuno. Come già avemmo l'occasione di accennare, questi voti per il bene dello Stato (*vota pro salute rei publicae*) solevano essere regolarmente pronunciati al primo gennaio di ciascun anno dai consoli nuovamente eletti, secondo una formola votiva, che parola per parola loro suggeriva il *pontifex maximus.* Cominciando dal tempo di Cesare, però, si aggiunsero a quelli altri *vota* speciali per il bene del capo dello Stato (*vota pro salute principis*). Quando si faceva un voto siffatto, sia che ciò avvenisse in Roma per bocca della suprema magistratura, sia al campo, per bocca del generale supremo, subito il tesoro dello Stato stabiliva le somme necessarie per l'apprestamento dei giuochi, oppure si destinava il bottino di guerra a questo scopo. Questi *ludi votivi*, ossia che fossero pronunciati per la conservazione della pace e per il benessere dello Stato, ossia che, in tempo di guerra, si facessero per la fortuna dell'armi romane, potevano essere di due maniere, in quanto che, o si promettevano i giuochi per una sol volta, oppure, nell'atto di fare il voto, si prometteva l'annuale ripetizione di quelli in un determinato giorno (*ludi annui*, *sollemnes*, *stati*, *ordinarii*); e questo giorno era allora segnato nei fasti. L'incarico di preparare i giuochi spettava ai consoli nei primi tempi della repubblica; ma da quando furono istituiti gli edili, vale a dire dall'anno 494 a. C., questi subentrarono in quella incumbenza, sotto l'alta direzione dei magistrati maggiori. I mezzi eran forniti, almeno in parte, dallo Stato; ma l'allestir pubblici ludi richiedendo spese via via sempre più ingenti, e le somme somministrate dalle casse pubbliche restando sempre molto al dissotto della necessità, gli edili, come quegli altri funzionari ai quali sotto l'impero toccava di preparare i giuochi circensi, si vedevano costretti a sacrificare il proprio patrimonio per saziare la ognor crescente avidità di spettacolo del popolo romano. Nè v'era modo di rifarsi, col far pagare agli spettatori una tassa d'ingresso, chè questa non esisteva per gli spettacoli dati dallo Stato o meglio in nome dello Stato; e solamente nel caso di giuochi pubblici dati da persone private, era concesso all'impresario, all'*editor ludi*, di imporre un prezzo d'ingresso. Durante il periodo imperiale il numero dei giuochi che annualmente si celebravano, come di quelli d'occorrenza non periodica, s'era aumentato straordinariamente da quello ch'era nei tempi della repubblica. Si cominciarono a istituir giuochi per la salute del capo supremo dello Stato; poi

si festeggiarono con giuochi il giorno natalizio dell'imperatore, il giorno della sua esaltazione al trono, il giorno in cui la imperatrice aveva partorito, i giorni anniversari di persone morte della famiglia regnante; un qualunque felice avvenimento nel seno della famiglia imperiale offriva sufficiente occasione all'imperatore per farsi, colle sue liberalità, affezionato il popolo, al popolo per dimostrare la sua servilità verso l'imperatore. Augusto aveva dato ai pretori la cura dei ludi dello Stato; ma siccome questi non erano in grado di sopportare da soli il peso del loro ufficio, anche i consoli e i questori furon chiamati a partecipare a quel carico opprimente. Però l'allestimento di quei giuochi che richiedevano la massima spesa gl'imperatori riservarono per sè, e fu creata a quest'uopo una speciale carica di Corte nella persona del *curator ludorum*.

Quanto alla qualità dei giuochi stessi, noteremo che già al tempo dei re sarebbersi eseguite corse di carri e di cavalli nel circo. A questi si aggiunsero sin dall'anno 364 a. C. rappresentazioni sceniche, genere di spettacolo che era stato introdotto dall'Etruria. Tanto le corse come le rappresentazioni sceniche potevano essere date isolatamente, oppure essere associate in una sola e medesima occasione; nel qual caso lo spettacolo cominciava sempre coi ludi scenici. Una terza forma di ludi erano i combattimenti dei gladiatori, che in origine non eran dati che da singole persone private, ma più tardi furono assunti nella cerchia dei giuochi propriamente detti, e parificati a questi. L'agone ginnico e musicale, che abbiamo imparato a conoscere appo i Greci nel suo più alto grado di svolgimento, ma che non potè mai mettere salde radici presso i Romani, non fu istituito che da Augusto in memoria della battaglia di Azzio; Nerone fondò un agone simile, qual *certamen quinquennale*, nel quale, oltre a corse di cavalli e a gare ginniche, avevan luogo anche gare musicali. È noto che in queste ultime l'imperatore stesso prendeva parte attiva. Furono per l'ultima volta rinnovate da Gordiano III.

Le diverse qualità di giuochi richiedevano naturalmente anche luoghi diversamente conformati. Il *circus* era destinato per le corse coi carri e coi cavalli; l'anfiteatro, pei ludi gladiatorii e pei combattimenti delle fiere; il teatro, per le rappresentazioni sceniche. La struttura di ciascuna di queste classi d'edifici è già nota al lettore per quello che se n'è detto nei §§ 83-85. — Dei *ludi circenses* son designati come massimamente antichi quelli che si chiamavano *consualia* ed *equiria*, di cui era stimato fondatore Romolo. Sì l'una che l'altra specie di giuochi erano celebrati con corse di carri sul *Campus Martius* due volte l'anno: i *consualia* al 21 d'agosto e al 15 dicembre, gli *equiria* al 27

febbraio e al 14 marzo. Parimenti antichi come il tempo dei re erano i *ludi romani*, che si davano una volta all'anno in onore delle tre divinità capitoline; in origine non duravano che pochi giorni; ma con Augusto la durata dei *ludi romani* fu estesa dal 4 al 19 settembre. In memoria della riconosciuta e confermata sovranità popolare, dopo la *secessio* sul monte Aventino, furono istituiti i *ludi plebei*, la durata dei quali fu parimenti più tardi prolungata ed estesa dentro i giorni dal 4 fino al 17 di novembre; tanto pei *ludi romani* come pei *ludi plebei* gli ultimi giorni erano destinati ai giuochi circensi. Dal 12 al 19 aprile erano festeggiati i *cereales*, dei quali non ci è dato precisare il tempo in cui furono istituiti; forse la loro prima celebrazione non è senza relazione colla costruzione del tempio che il dittatore Postumio eresse in onore di Cerere, di Libero e di Libera. Si festeggiavano dapprincipio ciascuna volta in virtù di uno speciale decreto del Senato, vale a dire erano *ludi votivi;* ma più tardi divennero annuali, e Cesare istituì degli speciali *aediles cereales* incaricati dell'allestimento dei *ludi cereales*. Pure associati a' giuochi circensi erano i *ludi Apollinares*, che, in seguito alla profezia contenuta nei *carmina Marciana*, secondo la quale l'espulsione dei Cartaginesi solo allora sarebbe stata possibile, quando fossero istituiti giuochi in onore di Apollo, furono la prima volta celebrati nell'anno 212 a. C. quali *ludi votivi*, ma già nel successivo anno ripetuti quali *ludi stati* ai 5 di luglio ed estesi più tardi dal 5 o dal 6 fino al 13 di luglio. Il *praetor urbanus* era incaricato dei preparativi di questi giuochi; l'ultimo giorno era dedicato a giuochi circensi, i precedenti a rappresentazioni sceniche. I *ludi Megalenses*, ai 12 di aprile, furono primamente istituiti nell'anno 204 a. C., in memoria dell'arrivo in Roma della *Magna Mater* (cfr. p. 656); anche questi si chiudevano con spettacoli circensi. Siccome però la celebrazione dei *Cerealia* era stata estesa, come s'è detto, dal 12 al 19 d'aprile, così i giuochi megalensi furono trasportati indietro al tempo tra il 4 e il 10 d'aprile. È da avvertire, in generale, che il prolungamento di feste solenni non avveniva per l'aggiunta di giorni che succedevano alle feste stesse, ma bensì di giorni che precedevano. Facciam menzione da ultimo delle feste dette *Floralia*, che si celebravano nel tempo dal 28 d'aprile al 3 di maggio, e si chiudevano l'ultimo giorno collo spettacolo di caccie d'animali *mansi*, nel circo massimo; poi dei giuochi che si riferivano ai fatti di Cesare e d'Augusto, come i *ludi victoriae Caesaris*, gli *Augustalia*, ecc., che si son conservati per un tempo quali più quali meno grande, e che tutti chiudevansi con una festa circense.

Abbiamo già detto (p. 483 seg.) che il *circus maximus*, posto nella valle tra il Palatino e l'Aventino, e rappresentato nella fig. 431 secondo

la restaurazione del Canina, era il più antico e il più grande terreno da corsa della città di Roma. La costruzione di un secondo circo, il circo Flaminio, seguì nel 220 a. C. sui *pratis flaminiis* per opera del censore C. Flaminio; e a questo tennero dietro più tardi parecchi altri, che sono in parte ancor riconoscibili nelle loro rovine, come quello fondato da Caligola nei giardini di Agrippina e noto col nome di *circo di Nerone*; poi quello attiguo al sepolcro di Cecilia Metella e falsamente designato quale *circo di Caracalla*, siccome quello che fu invece edificato da Romolo figlio di Massenzio. Ma come in Roma, così esistevano circhi anche in molte altre città dell'impero, e un esempio è il circo che si è conservato nelle rovine della città di *Bovillae* (cfr. fig. 430). Pel confronto della pianta di questo circo con diverse rappresentazioni di monumenti artistici e per le notizie degli scrittori relative all'interna disposizione del circo massimo di Roma, attualmente scomparso del tutto, noi siamo messi in grado di delineare un'immagine di quello straordinario edificio, e dei giuochi che vi si esibivano.

Entrando per la porta principale, destinata alla processione festiva e contenuta entro le carceri (*carceres*) che si trovavano dall'uno e dall'altro lato per accogliere i carri per le gare, si vedeva in mezzo alla lizza la *spina* con tre *metae* a ciascuna estremità, che avevan la forma di colonne cuneiformi. Lo spazio occupato dalla *spina*, tra queste due mete, era ornato di colonne, di piccoli santuari, di simulacri di dei, e in origine anche d'un grande albero, al quale però Augusto aveva sostituito l'obelisco che presentemente si trova sulla piazza del Popolo (1). Oltre a ciò si trovavan qui, sopra alto basamento, sette delfini, dalle cui sette bocche uscivano altrettanti zampilli d'acqua; v'erano stati eretti da M. Agrippa, probabilmente con riferimento a *Neptunus Equester*, al quale erano sacre le gare delle corse. Infine esisteva, accanto alle barriere, un palco, o piuttosto, come è mostrato dalla rappresentanza di un circo sopra un bassorilievo (Gerhard, *Antike Bildwerke*, Tav. CXX, 2), un altare, sul quale stavano sette corpi che avevano la forma di ova (*ova*) senza dubbio con simbolico riferimento alla nascita di Castore e Polluce, i domatori di cavalli per eccellenza. Al finir di ciascuno dei sette giri stabiliti per ogni corsa era levato un ovo dal piedestallo, allo scopo di chiaramente mostrare agli spettatori il numero dei giri compiuti. Tutte queste disposizioni ci sono esemplificate e mostrate, almeno in parte, da un gran mosaico, trovato nel circo di Lione, che ha una lunghezza di 15 piedi e 6 pollici, e un'altezza di 9 piedi e 6 pollici (fig. 499). Noi vediamo, in

---

(1) L'imperatore Costantino aggiunse un secondo e più alto obelisco, che ora adorna la piazza davanti al Laterano.

Fig. 499.

questo mosaico, a ciascun dei lati dell'ingresso principale quattro *carceres*, chiusi da cancelli; a ciascun capo della *spina* sorgono, sopra una base semicircolare, tre mete cuneiformi. La spina stessa è qui rappresentata da due grandi bacini muniti di parapetto di cotti mattoni; e ogni bacino è alimentato da sette delfini che gettano acqua dalla bocca. Tra i due bacini sorge un obelisco, e sopra due file di pali, che si prolungano attraverso ai bacini stessi, nel senso della larghezza, sono poste le ova accennate. A complemento della nostra descrizione del circo si confronti ancora un bassorilievo di un sarcofago (Gerhard, *Antike Bildwerke*, tav. CXX, 2), di un tardo periodo romano (cfr. p. 656), la cui metà inferiore rappresenta una gara alla corsa nel circo, in presenza probabilmente dell'imperatore Massimo. Qui le otto barriere son divise tra loro da *erme*; sulla *spina*, chiusa dalle due mete, s' elevano nel mezzo l'obelisco, e accanto a questo, due colonne corinzie, l'una portante in cima una figura panneggiata, l'altra una *Victoria*; tra queste due colonne evvi un basamento corinzio ornato di delfini, mentre da una parte sta un piccolo altare, sul quale, secondo tutte le apparenze, erano collocate le *ova*.

I carri, di cui si servivan nelle gare, erano eguali al leggero carro da corsa, a due ruote, riprodotto nella fig. 258. Ma mentre nelle corse dei Greci i cocchieri erano nudi, l'auriga romano (*auriga*, *agitator*) portava invece una corta *tunica*, fermamente allacciata intorno al busto, con un intreccio di correggiole, affine d'impedir che l'abito svolazzasse; e, infilato dentro questa cintura, un coltello ricurvo, di cui potesse far uso per tagliar le tirelle in caso che i cavalli gli togliessero la mano; anche la coscia era sovente fasciata di bende (cfr. la statua dell'*Auriga* nel *Museo Pio Clementino*), oppure le braccia e le gambe erano rivestite d'una maglia retiforme (cfr. Gerhard, *Antike Bildwerke*, CXX, 2). Il capo era, per lo più, coperto d'un cappuccio di cuoio a guisa di elmo. Si correva il più delle volte con bighe o quadrighe, di rado con trighe; in una iscrizione però, si trova perfino fatta menzione d'un vincitore, che aveva corso con sette cavalli tutti di fronte in una medesima linea. Nella biga i due cavalli erano sotto il giogo; colla quadriga soltanto i due cavalli del timone. E a quel modo che gli abili guidatori diventavano beniamini dichiarati del pubblico, così anche ai più famosi cavalli non mancava il premio di applausi fragorosi. I migliori cavalli da corsa erano forniti dalla regione degli Irpini, dalla Sicilia, dalla Spagna, dall'Africa e dalla Cappadocia; e della loro genealogia, della loro età, dei loro nomi, si teneva nota in allora con quella medesima scrupolosa diligenza e cura che è usata dai moderni *sportsmen*. L'abilità del cavallo non aggiogato della mano sinistra era la cosa che specialmente at-

tirava l'attenzione di tutti gli sguardi; chè ad esso toccava la prova più difficile ad ogni girar della meta, in quanto che esso, o correndo troppo addosso alla meta oppure ombrando davanti alla medesima, poteva esporre il carro e il cocchiere al maggior pericolo. Non di rado perciò trovasi, sopra iscrizioni, accanto al nome del guidatore, che aveva riportato la palma, anche quello del cavallo vincitore.

Quando doveva cominciar la corsa, i soprastanti, che prendevan posto sopra un balcone sotto il quale era la principal porta d'ingresso, davano il segnale gettando un bianco drappo (*mappa*) nell'arena (cfr. fig. 499). Sulle torri d'angolo, od *oppida* (p. 483), stavano bande musicali, che negli intervalli, come nelle nostre corse, rallegravano il pubblico coi loro concerti. I carri che dovevano correre si disponevano davanti alle barriere dalla parte destra del portone d'ingresso; percorrevano quindi il terreno alla destra della *spina*, e giunti al fine di questa, girando intorno alla meta, ritornavano sul lato sinistro, e, così continuando, compivano sette volte l'intero giro del circo. Al finir dell'ultimo giro, abbandonavano il terreno entrando per le barriere della parte sinistra. L'intero corso di sette giri dicevasi *missus*, ogni singolo giro *curriculum* o *spatium*. L'uso comune era che corressero quattro carri contemporaneamente; e colui era salutato vincitore il quale arrivava pel primo alla linea tracciata in terra colla creta, davanti all'ingresso nei *carceres* di sinistra. Nel tempo della repubblica il numero usuale dei *missus* ossia delle corse che si succedevano nello spazio di un giorno, era di dieci o dodici; Caligola pel primo, pare abbia aumentato questo numero fino a ventiquattro, e di poi par che questo numero fosse adottato nella maggior parte dei casi. Naturalmente un sì gran numero di corse riempiva tutta là giornata. Se calcoliamo infatti che la lunghezza del *circus maximus* era di tre stadi, i quali in ciascun *missus* doveano essere percorsi quattordici volte (ossia sette volte la doppia lunghezza dell'arena), ne viene che la lunghezza totale percorsa in ogni *missus* era di 7770 metri (ossia quasi otto chilometri). Ora, tenendo conto del tempo speso nei necessari ultimi preparativi, nel portar via dopo ogni corsa gli impedimenti che ingombravano per avventura l'arena, e dei carri ch'erano andati in pezzi; tenendo conto ancora delle minori pause che intervenivano ogni sei corse, e d'una pausa maggiore che probabilmente, come nei combattimenti di gladiatori, interveniva verso l'ora di mezzogiorno, calcolando infine la giornata di dodici ore, si viene al risultato che per ciascuna delle ventiquattro corse era impiegato un tempo di circa venticinque minuti (1).

---

(1) Nelle nostre corse di cavalli un miglio tedesco [1/15 di grado, ossia 4 miglia italiane] è percorso in un tempo da 10 a 12 minuti.

S'è già detto che quattro carri solevano correre nella medesima corsa. Che però in alcuni circhi dovessero entrar nell'arena nel tempo stesso sei carri, si inferisce così dalle sei fazioni del circo, che, per un certo tempo almeno, incontriamo, e delle quali terrem qui subito discorso; come dal fatto che il circo di Massenzio ha evidentemente avuto dodici *carceres*. Che se sul mosaico d'Italica (LABORDE, *Mosaïque d'Italica*) sono rappresentati undici *carceres*, è da credere che questo numero impari piuttosto dipenda da inesattezza di disegno, anzichè corrisponda alla realtà del fatto. — Fin dai tempi della repubblica, quando il pubblico già prendeva vivissima parte alle gare della corsa nell'arena, s'eran formati nel circo due partiti (*factiones*), ciascun dei quali metteva, probabilmente, due dei tiri che correvano in ciascun *missus* contrassegnando i cocchieri con tuniche bianche e con tuniche rosse. Da questi colori i due partiti si chiamavano la *factio albata* e la *russata*. Crescendo a dismisura e fino alla follia la passione dei Romani pei giuochi circensi (*insania et furor circi*), due nuovi partiti sorsero sotto l'impero, il partito verde e il partito azzurro (*factio prasina* e *veneta*), ai quali s'aggiunsero sotto Domiziano, ma solo per un certo tempo, un quinto e un sesto partito, il partito aureo, e il partito purpureo (*factio aurea* e *purpurea*). Verso la fine del terzo secolo dell'êra nostra le quattro fazioni più antiche si fusero per modo, che l'*albata* passò alla *prasina* e la *russata* alla *veneta*, e le fazioni azzurra e verde divennero le dominanti, senza che però avessero cessato di esistere la bianca e la rossa. Vestiti appunto di questi quattro colori sono gli aurighi del mosaico di Lione (fig. 499). La nostra illustrazione non essendo colorata, furono indicati i diversi colori delle tuniche colle diverse maniere di ombreggiatura, secondo il metodo adottato nell'araldica; le strisce oblique significano il verde, le orizzontali l'azzurro, le verticali il rosso, e le tuniche non ombreggiate son bianche. Ora, mentre in Roma le fazioni eran per fermo formate soltanto dagli aurighi, oppure da quelle persone che fornivano i carri e i cavalli, vale a dire dai magistrati e dall'imperatore, e queste sole si distinguevano con colori; in Bisanzio, invece, dove Costantino aveva assegnato posti speciali alle fazioni (δῆμοι) nell'ippodromo già edificato da Severo, tutti quelli che assistevano ai giuochi mettendo sulla persona i distintivi colorati entravano a far parte delle fazioni stesse, le quali prendevano qui il carattere di associazioni politiche, e, secondo che l'uno o l'altro partito era il più potente, e secondo che gli imperatori prendevan parte pel verde o per l'azzurro, trasformarono più d'una volta l'ippodromo in un teatro di sanguinosi combattimenti. È nota quella zuffa nell'ippodromo, che avvenne sotto Anastasio nel 501 d. C., e nella quale più di 3000 cittadini

trovarono la morte; ma più memorabile ancora è quella sollevazione dei partiti avvenuta nell'anno 532, in Costantinopoli, sotto il governo di Giustiniano, e chiamata la rivolta di Nica, nella quale il trono imperiale non potè essere salvato che dopo una mischia di tre giorni, dal nucleo delle truppe germaniche sotto il comando di Belisario, e 30,000 uomini perdettero la vita, e i più splendidi edifizi della città furono ridotti in cenere. — L'impresa di guidar, come aurighi, i carri nelle corse era assunta in tempi antichi da cittadini; più tardi però, essendo questo mestiere stimato, se non disonorevole come quello del gladiatore e dell'attore comico, per lo meno indegno d'un uomo nato libero, gli aurighi erano scelti tra gli schiavi o tra i libertini. Essi dovevano, prima di far le loro prove in pubblico, percorrere un vero e regolare corso d'istruzione, pel quale acquistavan pratica nell'addestrare cavalli e nel guidar cocchi. Queste scuole mantenevano, oltre agli aurighi stessi, un intiero personale di artieri, come a dire fabbricatori di carri, sarti, calzolai; nonchè di medici, di maestri nell'arte del guidare, di staffieri; di stallieri; stavano sotto la direzione di uno o più *domini factionum*, i quali solevano inoltre tenere per speculazione, aurighi, carri ed ogni altra cosa necessaria, cui fornivano, all'occasione, a quella delle fazioni che loro offrisse una maggiore ricompensa. Si davan come premi ai vincitori rami di palme, corone d'argento, somme di denaro e abiti preziosi; così che, nella frequente occorrenza dei giuochi, riusciva non di rado a un abile auriga di ammassare una sostanza e di elevarsi alla sua volta al grado di fornitore o impresario dei giuochi circensi.

Corse a cavallo, che noi abbiamo imparato a conoscere nell'agone greco, non par fossero in uso nel circo; era invece praticato un altro genere di spettacoli: e vogliam dire le corse di cavalcatori con due cavalli (*desultores*), che, in piena corsa, si slanciavano dall'un cavallo sull'altro, un'arte imparata dai cavalieri Numidi (cfr. Bartoli, *Lucerne antiche*, p. 24); ma quest'esercizio a stento si potrebbe chiamare una gara di cavalcanti. È lecito supporre, ma non è lecito affermare, che quei cavalieri, cui, nel più volte citato bassorilievo di un sarcofago (Gerhard, *Antike Bilder*. Tav. CXX, 2), e nella fig. 499, vediam correre davanti o accanto ai carri, sieno destinati a incoraggiare i gareggianti. — Come le gare coi carri, così i combattimenti del pugilato e della lotta, che facevan parte dei giuochi circensi, non erano eseguiti, in tempo seriore, che da atleti di professione ed ammaestrati. Solamente come eccezione, puramente per volere sovrano poteva avvenire qualche volta, sotto l'impero, che la nobile gioventù romana prendesse parte attiva, in siffatti certami. V'eran però anche spettacoli del circo nei quali faceva mostra di sè

esclusivamente la nobiltà romana. Erano quelle evoluzioni militari e quei giuochi che si conoscono coi nomi di *ludi sevirales* e di *ludus Troiae*. I primi erano eseguiti da sei turme o squadre della cavalleria, ciascuna turma sotto il proprio *sevir*, e tutte insieme sotto il comando del *princeps iuventutis*, ed erano stati ordinati da Augusto come parte dei giuochi in onore di *Mars Ultor*. A questa manovra di cavalleria si riferiscono le impronte di medaglie imperiali rappresentanti cavalieri, e circondate dalla leggenda: PRINC. IVV. (*princeps iuventutis*), un titolo che prima portavano i principi imperiali, ma che, cominciando da Caracalla, gli imperatori stessi pretesero per sè. Il *ludus Troiae* era invece una manovra guerresca, eseguita da fanciulli di famiglie di grado, in leggera armatura, e a cavallo.

Aggiungiamo da ultimo poche parole intorno alla solenne apertura dei giuochi nel *Circus Maximus*. Non è ben certo se tutti i giuochi circensi si aprissero con una *pompa*; cosa certa ella è ad ogni modo, che con una *pompa* cominciavano i *ludi Romani*, i *Megalenses*, i *ludi votivi* e probabilmente ancora i *ludi Cereris*. In festiva processione, preceduta da un corpo di musica, procedeva sopra un carro trionfale il magistrato incaricato dell'allestimento dei giuochi, vestito del pomposo ornamento di un trionfatore, colla *tunica palmata* e colla *toga purpurea*, portando nella mano lo scettro d'avorio fregiato dell'aquila. Un *servus publicus* teneva sospesa sul capo di lui una corona d'oro, ingemmata di pietre preziose; e una schiera di clienti bianco-vestiti circondavano il carro (cfr. fig. 540). Imagini di dei, sia portate sopra bare o troni, sia condotte su carri, venivan dietro, seguite dalle loro confraternite o *collegia*. A queste imagini di dei s'aggiunsero, nel periodo imperiale, anche la statua dell'imperatore dominante, e le statue delle persone della famiglia imperiale ch'erano state precedentemente deificate, o di quelle in memoria delle quali era stata fondata la festa circense. Questa splendida processione moveva dal Campidoglio e, passando pel *Forum*, pel *vicus Tuscus*, pel *Velabrum* e pel *forum Boarium*, entrava per l'accennato gran portone nel circo; e la già raccolta moltitudine la accoglieva col sorgere in piedi, con batter di mani e con grida di acclamazione (1); la processione girava intorno alla meta posteriore, e quindi

(1) Nell'ippodromo di Costantinopoli questa acclamazione partiva, nel punto in cui entrava l'imperatore, da una determinata fazione. Così per esempio al tempo dell'imperatore Maurizio gli azzurri avevano la precedenza nella salutazione. Il gridatore (κράκτος) stabilito da ciascun partito, sorgeva, al comparir dell'imperatore, e intonava l'acclamazione colle parole: πολλά, πολλά, πολλά; alle quali faceva subito eco il suo partito colle parole: πολλὰ ἔτη εἰς πολλά.

tutte le persone, di cui si componeva, prendevano i posti loro assegnati; allora era dato, nel modo sopra accennato, il segnale di dar principio ai giuochi.

105. Come le corse dei carri descritte nel precedente paragrafo avevano data occasione alla costruzione dei circhi, così la natura della seconda classe di giuochi, i combattimenti gladiatorî e i combattimenti colle fiere, richiedeva altre località conformate in tal guisa che, ad un tempo, e fosse dato ai combattenti campo sufficiente pei loro combattimenti consistenti in assalto e inseguimento, e fosse offerta agli spettatori la possibilità di tener dietro dai loro posti ad ogni momento e ad ogni mossa della battaglia. La forma che meglio parve corrispondere a questi due fini fu quella d'una disposizione dei sedili intorno ad una arena elittica; e così sorsero gli anfiteatri, da noi particolarmente descritti nel § 85, nei quali vogliamo ora introdurre il lettore.

Pane e giuochi (*panis et circenses*) erano l'unico mezzo con cui si potesse incatenare la sfrenata e sempre oziosa plebe di Roma; i giuochi erano l'unico mezzo con cui si potessero tener lontane dalla politica le classi più colte della popolazione; i giuochi erano la bacchetta magica con cui i dominanti potevano scongiurar le procelle che s'addensavano sul loro capo. Ma gli incruenti giuochi circensi non bastavano a saziare la comune inestinguibile brama di spettacoli; un'altra specie di spettacoli si dovette esibire, in cui il continuo variar delle sorti e delle scene, i crudeli episodii, la crassa violenza delle impressioni e delle emozioni esercitasse una nuova attrattiva sulle masse. Ad ottener questo intento offrivano il miglior mezzo quei giuochi gladiatorî, che già dal terzo secolo a. C. erano stati introdotti in Roma. Rapidamente questi giuochi acquistarono gran favore e popolarità in Roma, e Roma diventò in questo rispetto la maestra di Atene. Quel più delicato sentimento morale, di cui era compenetrata e da cui era nobilitata la vita del popolo greco, fu bensì riluttante in sul principio contro la introduzione in Grecia dei combattimenti di gladiatori; e agli Ateniesi che tenevan consulta se si dovessero o no ammettere siffatti spettacoli, potè un Demonace gridare, che dovessero prima atterrare l'altare della Misericordia, anzi che accordassero ospitalità in Atene a un costume così immorale. Ma quando, soggiogata la Grecia, anche i Greci, del resto già demoralizzati, accolsero usi e costumi romani, si diffuse anche tra le popolazioni greche la passione per siffatti spettacoli inumani. A Roma par che i combattimenti gladiatorî, come tanti altri usi, venissero dagli Etruschi, appo i quali dei combattimenti di questa natura, con armi appuntate, formavan parte dei giuochi funebri, succeduti nel luogo dei primitivi sacri-

ficì umani di espiazione e di ricordanza dei morti. La celebrazione di questi giuochi sembra fosse intimamente connessa col culto di Saturno; e di ciò è conferma il fatto, che presso i Romani cotali duelli non erano usati in sulle prime fuorchè nelle feste saturnali; una restrizione che il favore ognor crescente per questo genere di divertimenti ebbe ben presto messa in oblio e sbandita. Al guerresco sentire dei Romani arrideva di vedere nei combattimenti dei gladiatori rappresentate anche in casa propria, e come in miniatura, le scene di quelle sanguinose battaglie dalle quali la repubblica era uscita sì grande e potente. Ma un siffatto spettacolo in cui era messa in giuoco la vita di uomini, la vista delle *hiantia vulnera*, l'arena imbevuta del *vilis sanguis* di schiavi e di mercenari, tutto ciò è ben difficile che realmente valesse, come pretendevano, a render famigliarizzate le giovani generazioni col sanguinoso cimento di vere battaglie, e a temprar il loro animo contro il pericolo della morte. Il bellicoso orgoglio, la gloria della patria, questi erano i sentimenti che sul campo di battaglia incitavano il libero Romano a offrire il petto alle armi nemiche; ma nell'anfiteatro la vera ragione per cui si faceva il popolo spettatore di scene omicide, era la smania di spettacolo delle masse, astutamente utilizzata dai potenti; quelle scene se anche potevano, per avventura, istillare quell'indifferenza contro la morte che rende imperterriti sul campo dell'onore, non potevano però non soffocare insieme ogni delicato e umano sentire nel suo primo nascere. Per vèrità tutte quelle ragioni addotte a scusa dei giuochi gladiatorî non sono che sofismi, coi quali volevasi coonestare il diletto che si provava in quegli spettacoli scellerati.

Il primo *munus gladiatorium* sarebbe stato dato, secondo la notizia di Valerio Massimo, dai fratelli Marco e Decimo Bruto, in occasione dei funerali del padre loro, nell'anno 490 della città (= 264 a. C.) sul *forum boarium*, Roma non possedendo ancora in quel tempo un anfiteatro. Anche di altri spettacoli gladiatorî, avvenuti più tardi in occasione di funerali di persone importanti, è fatta similmente menzione. Nell'anno 552 della città (= 200 a. C.), a cagion d'esempio, nei giuochi funebri celebrati dai figli di Marco Valerio Levino in memoria del padre loro, comparvero 25 coppie di gladiatori sul terreno; e nel 580 di Roma (174 a. C.), nei giuochi funebri coi quali Tito Flaminio onorava la memoria di suo padre, pugnarono durante il corso di tre giorni 74 gladiatori. Ma il vero periodo nel quale la istituzione dei gladiatori si sviluppò e si stabilì fu negli ultimi tempi della repubblica. Scuole di gladiatori (*ludi gladiatorii*), dove si mantenevano delle *familiae gladiatorum*, e che erano quali in possesso dello stato, quali di proprietà di privati, sorsero in quel tempo in Roma e in molte altre città del ro-

mano impero, e formarono da una parte il focolare di quelle ribellioni in massa, colle quali la proscritta classe degli schiavi più d'una volta minacciò in disperata lotta il riposo dello stato romano; e diventarono dall'altra altrettanti vivai d'onde uscì una moltitudine di individui utili a nulla di bene, che per danaro si trovavan pronti a compiere qualunque scelleratezza. Queste scuole gladiatorie, dunque, fin dagli ultimi tempi della repubblica, dacchè i combattimenti di gladiatori erano stati assunti nella cerchia dei giuochi ufficiali, fornivano il principal contingente per quei sanguinosi spettacoli, coi quali i magistrati cui spettava la cura di allestire i giuochi, e in primo luogo gli edili al loro entrare in carica, come più tardi gl'imperatori romani, correan dietro al favore della moltitudine insaziabilmente avida di godimenti di questa fatta. È bensì vero che la *lex Tullia*, votata dietro proposta di Cicerone, era destinata a mettere un freno a questi spettacoli, che diventavano troppo frequenti; ma quella legge ripeteva la sua origine non tanto da un senso di ripugnanza ed orrore pei combattimenti di gladiatori — pei quali anzi in tutte le classi della popolazione si manifestava una così forte passione da non poter più essere soffocata — quanto piuttosto dallo intento politico di mettere certi limiti all'ambiziosa agitazione dei candidati ai pubblici onori. La *lex Tullia* non fu che troppo presto messa in dimenticanza; e il periodo imperiale è straricco di crudeli rappresentazioni gladiatorie, le quali, colla maggior varietà e con sacrifici enormi di danaro, erano date *ad plebem placandam et mulcendam*, non solamente sotto l'egida degli imperatori, ma spesso anche colla loro partecipazione. Augusto ordinò nell'anno 22 a. C. che combattimenti di gladiatori non dovessero aver luogo se non due volte all'anno, e per concessione del senato, e con soli 120 combattenti; ma questi limiti furono tolti di mezzo da Caligola. Quest'imperatore non si accontentò di singoli duelli, ma volle che masse contro masse di gladiatori (*catervatim*) si azzuffassero e dessero spettacolo di vere battaglie. Perfino 26 cavalieri che avevano scialacquato il loro patrimonio, furono da quell'imperatore costretti a scendere nella disonorata arena gladiatoria. Dei combattimenti di gladiatori sotto Claudio, Nerone e Domiziano ben molti tratti ci sono stati tramandati dagli antichi autori, che bastano a caratterizzare la sete di sangue di quegli imperatori; e perfino Traiano, ritornato vincitore dalle spedizioni del Danubio, fece combattere, durante 123 giorni, quanti durarono le feste, 10,000 gladiatori. Commodo, del quale Lampridio dice: « *et nomina gladiatorum recepit eo gaudio, quasi acciperet triumphalia* », Commodo che designava sè stesso come *primus palus secutorum* [primo polo o bersaglio degli inseguitori - una special classe di gladiatori] spinse la insensata passione pei giuochi gladiatorî fino all'estremo li-

mite; e tutte le entrate dello stato furono sacrificate per soddisfar quella passione dell'imperatore. Perfino il cristianesimo non fu in grado di distruggere interamente l'amore del popolo pei cruenti giuochi nell'arena; dacchè anche gli imperatori cristiani vedevano nei combattimenti dei gladiatori e delle fiere il miglior mezzo per guadagnarsi il favore del popolo; e soltanto alimentando la passione pei giuochi circensi e per le pugne gladiatorie riuscì loro di paralizzare, almeno per un certo tempo, l'odio dei partiti che minacciava continuamente la sicurezza del trono.

Come già si disse, i gladiatori erano educati all'arte loro nelle scuole o *ludi*, tenuti da municipi o da intraprenditori (*lanistae*), e di là eran poi o dati a nolo o venduti. Abbiamo qui dunque un qualche cosa di analogo agli accennati *domini factionum*, sotto la cui direzione gli aurighi erano addestrati pei giuochi circensi. Siffatti privati *ludi gladiatorii* e siffatte private bande di gladiatori (di cui negli ultimi tempi della repubblica amavano circondarsi gli uomini di alto grado) esistevano in gran numero e in molti punti del dominio romano. Accanto ai *ludi* privati sorsero però sotto gli imperatori i *lùdi* imperiali. Domiziano fabbricò nella capitale quattro scuole di gladiatori, impiantate con molta grandiosità, delle quali ancor ci restano i nomi: *lùdus gallicus*, *dacicus*, *magnus*, *matutinus*. Fuori di Roma son ricordate Praeneste, Ravenna e Alessandria, come luoghi che si riguardavano acconci, per la loro situazione salubre, a impiantarvi di siffatte istituzioni imperiali; e Capua conservò il suo vanto di possedere ottimi *ludi gladiatorii* dalla prima introduzione di questi giuochi fino ai più tardi tempi. Anche in Pompei un edifizio scopertovi già da cento anni fu riconosciuto per una caserma di gladiatori; e le numerose armi gladiatorie colà trovate, la interna disposizione dell'edificio a mo' di caserma, come pure le iscrizioni e talune figure di gladiatori ed armi di gladiatori scarabocchiate su per le pareti e le colonne, confermano la opinione che quegli spazi fossero un giorno abitazione di una *familia* di forse più che cento gladiatori (1). Prigionieri di guerra (che i Romani dopo le vittorie riportate sui Galli, Germani, Sarmati, Daci ed Etiopi, trascinavano in grandi masse fino a Roma per render più magnifici i trionfi), schiavi condannati a morte, e delinquenti erano ricevuti nella *familia*

(1) Questo edificio, che Garrucci pel primo riconobbe essere una caserma di gladiatori — e a questa opinione fa plauso per ragioni di molto peso anche Overbeck — consiste d'un cortile (55 × 40,10 metri) aperto, attorniato da portici a colonne, al quale sono annesse 66 celle divise in due piani; se si ammettono due abitatori per ciascuna cella, ne risulterebbe che la caserma alloggiava o poteva alloggiare 132 gladiatori.

gladiatorum; e v'erano anche dei liberi Romani, che avendo dissipato il loro patrimonio, non sentivano orrore di vendere al *lanista* il loro corpo per una certa somma (*auctoramentum gladiatorium*) benchè l'infamia pesasse sul gladiatore. Però questa ultima classe di gladiatori era distinta dalle altre pel nome di *auctorati*. Il gladiatore principiante (*tiro*) si educava per le pubbliche rappresentazioni con continue esercitazioni nelle diverse specie di combattimenti gladiatorî e nel maneggio delle diverse specie di armi, sotto la scuola di speciali maestri (*doctores* o *magistri*): cominciava i suoi esercizi con leggere armi di legno; poi con armi pesantissime, e gli serviva di bersaglio un palo, o un fantoccio di paglia. Era nutrito con un particolar genere di alimenti (*sagina*), inteso a favorire singolarmente lo sviluppo dei muscoli. Quando un gladiatore aveva felicemente superata la sua prima prova pubblica riceveva una tavoletta d'avorio oblunga (*tessera gladiatoria*) qual segno d'onore, e qual documento della sua maestria; su quella era scritto il nome suo e del suo padrone, e indicato il giorno della sua prima battaglia e vittoria. Ricevendo la *tessera*, il *tiro* entrava nella classe degli *spectati*, ossia di quelli che s'erano distinti. Non è improbabile che quando il gladiatore possedesse un certo numero di siffatte decorazioni potesse far valere i suoi diritti per essere ammesso nella classe dei *veterani*, degli emeriti. Di siffatte tessere colla scritta SP (*spectatus*) — rarissime volte SPECT o SPECTAT — ci son conservate una sessantina, di irrepugnabile autenticità (1).

L'armatura dei gladiatori si distingue essenzialmente nelle sue forme da quella dei legionari. Buon numero di armi di gladiatori che si sono trovate, nonchè rappresentanze di gladiatori e dei loro speciali modi di combattere, quali occorron di frequente sopra pitture murali e sopra monumenti plastici, ci mettono in grado di formarci una completa e perfetta nozione di quelle armi. L'elmo anzitutto, la cui forma particolare noi impariamo a conoscere da parecchi esemplari che si conservano nel Museo Borbonico, ricorda essenzialmente gli elmi del medio evo. In quello rappresentato nella nostra illustrazione, fig. 500 *c*, si eleva sul cucuzzo una specie di massiccia cresta, ornata di figure: a difesa della fronte e della nuca l'elmo è circondato da una larga tesa; esso si chiude, difendendo il guerriero contro colpi di taglio e di punta, mediante una visiera composta di quattro piastre; le due inferiori massiccie e con ornamenti cesellati, le due superiori invece traforate a

---

(1) Per più estese informazioni vedi: Ritschl, *Die Tesserae gladiatoriae der Römer*. Monaco, 1864.

guisa di staccio, perchè possa passare la vista. Diversa è la visiera dell'elmo fig. 500 *b*: essa consiste di due lastre di metallo chiuse, nelle quali è praticata un'apertura rotonda per l'occhio sinistro, e invece un'apertura coperta da una specie di piccolo crivello per l'occhio destro. Simile all'elmo *c* è l'elmo *a*, che si conserva del pari nel Museo Borbonico. Ad ogni modo il confronto dei monumenti dà per risultato una grande varietà nella copertura del capo dei gladiatori; ciò che per una parte sarà stato l'effetto delle diverse maniere di combattimenti, ma d'altra parte, per fermo, aveva pure la sua ragione nello studio dei lanisti di mettere i loro combattenti nel più brillante arnese e nel più acconcio per l'effetto teatrale. — Lo scudo dei gladiatori era o quadran-

Fig. 500.

golare o ovale; oppure era quella circolare *parma* (cfr. fig. 505 *f*), che già conosciamo; si distinguevan però questi scudi dagli scudi militari sia per la loro maggior leggerezza, come per maggior gentilezza di forme. Affatto diverso dagli accennati è uno scudo oblungo che si conserva nel Museo Borbonico, cogli angoli arrotondati, e fornito, dalla parte superiore, di uno speciale rigonfiamento all'infuori, o concavità, che giovava per un più libero movimento della parte superiore del braccio e della spalla. Il braccio destro e la mano, che andavano privi della difesa dello scudo, erano spesso fasciati d'un intreccio di coreggie (cfr. fig. 505); in luogo del quale però erano puranche usati bracciali

di metallo (fig. 500 *g*). Secondo le diverse classi di gladiatori par che fossero diverse anche le difese delle gambe. In alcuni gladiatori la coscia appare avviluppata da coreggie, mentre la gamba inferiore è infilata dentro uno schiniere (fig. 505); in altri soltanto la sinistra oppure la destra gamba è difesa da uno schiniere, oppure si affonda dentro uose di pelle, coperte di fregi (fig. 500 *f*, cfr. 505), che son perfettamente eguali a quelle che fan parte del costume nazionale dei Greci moderni, dai quali son chiamate κάλτζα; altri gladiatori, infine, portano la calzatura dei legionari, oppure sono scalzi (fig. 501). D'un interesse speciale è la magnifica e artistica fornitura dei due bracciali e schinieri che son qui riprodotti nella fig. 500 *g* ed *h*, secondo gli originali conservati nel Museo Borbonico, e sono sovraccaricati di ornamenti per guisa da essere un ottimo saggio di quel vano fasto che si cercava in queste armi. — Le armi d'assalto dei gladiatori consistevano della lancia, del pugnale, curvo o dritto, e della spada romana. In luogo di quest'ultima portavano però anche non di rado un fioretto con una coccia o con un guardamano (fig. 500 *d*, *e*, cfr. fig. 504). Il petto dei gladiatori restava scoperto; e solamente era coperta la parte bassa del ventre, mediante un corto panno, che intorno alla vita era stretto da una cintola, e davanti e di dietro scendeva fino alle ginocchia, ma alle anche era rialzato, affinchè non fosse d'impaccio ai liberi movimenti delle cosce (cfr. fig. 502, 505).

Come se n'è già fatto cenno, si distinguevano i gladiatori dalla diversa loro armatura, e per conseguenza dalle diverse maniere di combattimento. I *Samnites*, in primo luogo, avevano il loro nome dal portare la stessa maniera di armatura che i soldati Sanniti. Si narra che i Campani, dopo che i Sanniti furono vinti dal dittatore Papirio Cursore nell'anno 444 della città, per odio contro i vinti e in loro dileggio ne adottassero la foggia pei propri gladiatori. Quest'armatura consisteva di un grande scudo oblungo (*scutum*), di un elmo a visiera con cresta e pennacchio, di uno schiniere sulla gamba sinistra, di un bracciale di cuoio o di metallo sul braccio destro, fornito in alto d'una spallina (*galerus*) per difesa della spalla (cfr. *Bullett. Napol.*, Nuova Serie, I, Tav. 7), e di una corta spada. Però sui numerosi monumenti sui quali sono rappresentati dei gladiatori, e che per la maggior parte appartengono a un periodo seriore, noi non siamo in grado di distinguere con certezza il gladiatore sannitico dagli altri, mancando soprattutto il caratteristico scudo sannitico. E nemmeno appare chiaramente dalle parole degli antichi autori qual classe di gladiatori fossero destinati a entrar in campo come antagonisti dei *Samnites* — imperocchè è da sapere che una particolarità dei combattimenti gladiatorî era questa,

che non potevan le due parti combattere con armi eguali, ma dovevansi sempre contrapporre gladiatori di diversa armatura. — La seconda classe di gladiatori, ch'era assai in favore, segnatamente durante il periodo imperiale, erano i *secutores*, che avevano per antagonisti i *retiarii*. Questi ultimi eran vestiti di una corta tunica o grembiule (*subligaculum*), con un cintolo serrato in vita; coprivano sovente il braccio sinistro d'un bracciale, avevano il capo affatto scoperto, ed erano armati d'un tridente (*fuscina*, *tridens*) e d'un pugnale, come armi d'attacco, più d'una gran rete (*jaculum*), nella quale essi cercavano con un abile tiro d' inviluppare il *secutor* (armato questo ultimo d'elmo, di scudo e di spada), per poi attaccarlo col tridente. D'un cosiffatto combattimento, eseguito *gregatim* da cinque *secutores* contro cinque *retiarii*, ci narra Svetonio, nella vita di Caligola (c. 30). I cinque *retiarii* erano stati vinti senza combattimento; ma dovendo, per comando dell'imperatore, esser tutti uccisi, un di essi diè improvvisamente di piglio alla *fuscina* e uccise tutti i *secutores*. Il mosaico di cui si dà qui una copia, fig. 501 *a* e *b*, dovrebbe mostrare chiarissimamente questo genere di pugna. Nella metà superiore (fig. 501 *a*) il *secutor*, inviluppato nella rete gettatagli sopra, va addosso col pugnale al *retiarius* caduto a terra, il quale, sfuggitogli di mano il tridente, impugna per propria difesa il pugnale. Nella parte inferiore del quadro (fig. 501 *b*) è invece il *retiarius* che, con miglior fortuna a quanto pare, attacca colla *fuscina* il *secutor* intricato nella rete. Secondo Isidoro (1) i *secutores* si servi-

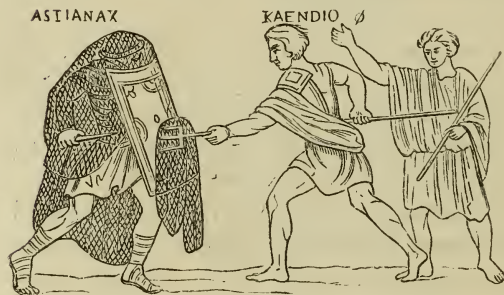



Fig. 501 *a*.

Fig. 501 *b*.

(1) *Gestabat enim cuspidem et massam plumbeam, quae adversarii jaculum impediret, ut antequam feriret rete, iste superaret;* cfr. *Revue Archéol.* IX, p 80.

vano d'un bastone aggravato di palle di piombo per sviare da sè la rete gittata. — Similmente armati di leggera armatura erano i *laquearii*, l'introduzione dei quali però non appartiene che al serior tempo imperiale. Il laccio che essi gettavano sull'avversario, e con cui cercavano di strapparlo a terra, era forse eguale al lasso, efficace così nella pugna come nella caccia. Anche il *myrmillo* e il *gallus* erano spesso fatti antagonisti del *retiarius*. La loro armatura era gallica, e il nome di *myrmillo* sarebbe lor venuto dalla figura di un pesce (μορμύλος) che ornava il loro cimiero. Scene di battaglia tra un *retiarius* e un mirmillo veggonsi sul pavimento a mosaico della Villa Romana a Nennig (v. WILMOWSKY, *Die Röm. Villa zu Nennig*); forse anche la figura di un monumento sepolcrale, che qui si dà riprodotta nella fig. 502, rappresenta un *myrmillo*. La *torques* che gli cinge il collo fa supporre un gladiatore gallico, sebbene l'elmo a visiera, affisso lì accanto sopra un tronco d'albero, non porti chiara la imagine del pesce quale impresa dell'elmo. Parimenti una classe di gladiatori erano i *Thraces*, che avevano il nome dal luogo di loro origine, e sono spesso menzionati sotto gli imperatori. La loro armatura consisteva del piccolo scudo rotondo (*parma*), degli schinieri e del corto pugnale, curvo a guisa di falcetto (*sica*), quale lo vediamo nelle mani dei re barbarici sopra i monumenti del periodo imperiale; talvolta però la lama del pugnale, anzichè a modo di falcetto, era piegata con un angolo a linee rette. Gli *hoplomachi* sono menzionati come vestiti di completa armatura, cioè di elmo a visiera, di corazza e di schinieri. — I gladiatori combattevano anche a cavallo e sopra carri. I gladiatori a cavallo erano detti *equites*, e portavano, come mostra il gran bassorilievo pompeiano de' gladiatori (fig. 505), l'elmo chiuso colla visiera; le loro braccia eran difese da un intreccio di coreggiole, come quelle dei *secutores* combattenti a piedi, e portavano lo *spiculum* e la *parma* quali armi d'attacco e di difesa. *Essedarii* si chiamavano i gladiatori combattenti sul carro. Questa

Fig. 502.

Fig. 503.

maniera di combattimento par che sia stata introdotta da Cesare, e non è improbabile che consistesse in una imitazione della manovra, estremamente abile, dei britannici combattenti sul carro, quale da Cesare stesso è descritta (*De bello Gall.* IV, 33). Sono infine ricordati nel numero dei gladiatori gli *andabatae*, che dovevan combattere con elmi chiusi, forniti di aperture per gli occhi nella visiera; nonchè i *dimachaeri*, combattenti con due spade nel tempo stesso — una forma di pugna, però, che non sembra esser venuta in uso che in un periodo seriore. Il combattente della fig. 503, che ha già ricevuto una larga ferita nella coscia sinistra, potrebbe essere appunto uno di questi gladiatori armati di due spade; sebbene questa opinione sia stata di recente fortemente oppugnata.

L'annunzio di un pubblico combattimento di gladiatori o avveniva mediante *libelli*, che si spedivano in tutti i luoghi vicini per avvisare il pubblico; oppure in forma dei nostri affissi (*programmata*). Un

Fig. 504.

esempio è la iscrizione affissa alla *basilica* di Pompei, con cui si annunzia che si produrrà la *familia gladiatoria* del *lanista* N. Festo Ampliato, e che è di questo tenore: « *N. Festi Ampliati familia gladiatoria pugnabit iterum, pugnabit XVI kal. Iunias, venatio. vela.* » In questi avvisi era indicato insieme il numero delle coppie che si sarebbero prodotte, i nomi dei gladiatori più distinti, nonchè il genere dei combattimenti che si dovevano eseguire. Nel giorno della rappresentazione, i gladiatori si recavano all'arena, attraversando la città in solenne processione, a due a due. Colà giunti erano esaminate le armi, e si dava principio allo spettacolo con una specie di introduzione (*prolusio*), eseguita con armi spuntate (*arma lusoria*). Il suono del corno di guerra annunciava quindi il principio della vera battaglia con armi acute. Era dato il comando: « *Ponite jam gladios hebetes, pugnatur jam acutis* » e il *lanista*, oppure l'*editor muneris gladiatorii* assegnava il posto alle singole coppie di combattenti e misurava il terreno entro il quale do-

veva seguire la pugna. Questi preparativi del combattimento ci sono mostrati da una pittura pompeiana (fig. 504). Sta nel mezzo il *lanista* che con un bastone circoscrive nella sabbia il terreno. Accanto a lui si vede da un lato un gladiatore vestito di grave armatura, col grande scudo quadrangolare al braccio, e in atto di ricever dalle mani d'uno scudiero la spada e l'elmo; dall'altra parte del *lanista* sta l'antagonista che col curvo corno di guerra dà il segnale del principio della pugna; e due servi, dietro a lui, stanno chini a terra tenendo lo scudo rotondo e l'elmo, di cui anche questo combattente dovrà essere armato. Due vittorie, portanti in mano rami di palme e ghirlande, compiono il quadro. « *Hoc habet* » era il grido quando uno dei gladiatori era ferito per modo da restar fuori di combattimento. Il ferito lasciava allora cadere le armi a terra (*arma submittit*), e si volgeva, stendendo il dito indice, a domandar grazia al popolo; oppure, nel caso che ei fosse proprietà del *lanista* o dell'*editor muneris*, a questi. Al tempo degli imperatori questi possedevan soli, naturalmente, il diritto di grazia o di morte. Se gli spettatori alzavano il pugno chiuso (*verso pollice*), ciò significava che si voleva la continuazione del combattimento; lo sventolar di panni valeva invece come segno di grazia. Un gladiatore che si fosse condotto vilmente non poteva sperare alcuna grazia; egli doveva riprendere le deposte armi (*ferrum recipere*), ed era costretto all'uopo con colpi di staffile, o con ferri roventi, a ricominciare la pugna. Se si combatteva *sine remissione*, vale a dire fino all'ultimo sangue, allora non c'era luogo all'appello al popolo. Come premio di vittoria il vincitore riceveva il ramo di palma, ghirlande ornate di *taeniae*, e, al tempo degli imperatori, anche doni in denaro. Se un gladiatore otteneva come premio di vittoria il *rudis*, vale a dire il fioretto spuntato, egli otteneva con ciò il suo congedo dal servizio gladiatorio, ed entrava quindi di nuovo nella classe degli schiavi, finchè il conferimento del *pileus* non lo facesse libero.

Tra le numerose rappresentanze artistiche di combattimenti di gladiatori, merita indubbiamente una menzione specialissima, per la varietà delle scene e situazioni che presenta, il gran bassorilievo che adorna il muro di cinta del così detto, e falsamente detto « Sepolcro di Scauro » in Pompei. La fig. 505 è la copia di una parte soltanto di quel bassorilievo. Cominciando da sinistra noi vediamo anzitutto il combattimento di due dei suddescritti *equites*. L'armatura dei due è la medesima, e solo è qui notevole quella particolar punta ricurva sulla cima dell'elmo. Il gruppo successivo è una coppia di gladiatori, che non si distinguono l'un dall'altro se non perchè uno porta schinieri e fasciatura delle cosce. Il primo dei due, che già manda sangue da una ferita

al petto, ha posto lo scudo a terra ed alza l'indice verso gli spettatori, nella maniera indicata, per chieder grazia; mentre il suo antagonista, ancora incolume, par che aspetti l'ordine di continuare il combattimento, oppure di desistere. Simile è la situazione della seguente coppia di combattenti. Uno dei gladiatori, gravemente ferito per un colpo di punta al petto, è già caduto sulle ginocchia. Lancia e scudo gli son caduti di mano; e mentre la sua sinistra è innalzata in atto di chieder grazia, egli rivolge la testa al suo avversario, che impetuoso gli piomba addosso come per finirlo. Anche in questi combattenti si scorge manifesta una differenza così nella difesa delle gambe, come nella forma degli scudi. Assai più difficile da spiegare è il quarto gruppo, composto di quattro persone. Qui siamo giunti ad un momento ulteriore del sanguinoso dramma; chè, mentre nel gruppo precedente il gladiatore vinto stava ancora domandando la grazia al popolo, nella scena che ora consideriamo sembra che gli spettatori già abbiano pronunciata la spietata sentenza. Il gladiatore, che manda sangue da più ferite ricevute nella coscia, nella gamba inferiore, nel braccio, abbraccia, piegando supplice il ginocchio, la gamba del vincitore; il quale, colla mano destra messa sul capo del ferito, pare voglia premerlo a terra, mentre colla spada brandita nella sinistra ha già dato il colpo di grazia al vinto nemico. Il gladiatore, che vediam lì dietro armato di tridente, non è già un *retiarius*, ma piuttosto uno di quegli assistenti del combattimento, ch'erano destinati a trascinare i caduti gladiatori per la *porta libitinensis* fuor dell'arena, nella camera mortuaria (*spoliarium*), e là, nel caso che ci fosse ancor vita nel caduto, finirlo. Nella nostra illustrazione il servo dell'arena ha già afferrato per l'abito, dietro

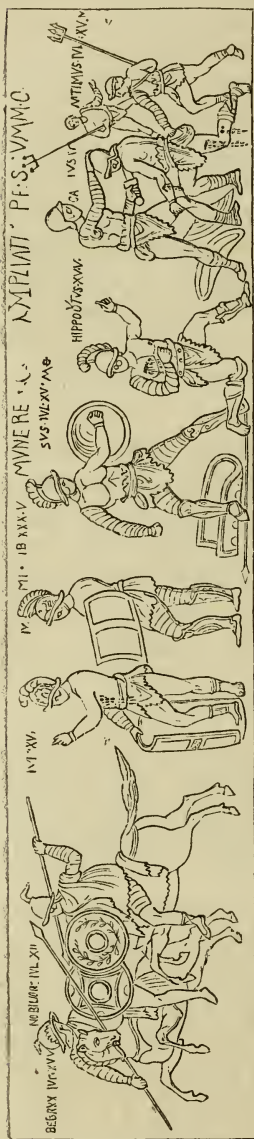



Fig. 505.

la persona, il gladiatore ferito gravemente, e con un piede preme a terra la gamba di lui, per rendere impossibile ogni tentativo di fuga

o di resistenza. Un altro sergente, armato in egual maniera, vedesi accorrere dal fondo. Che questi due uomini armati di tridente non possano riguardarsi come *retiarii* è provato anzitutto dalla mancanza della rete che caratterizza quella classe di gladiatori; ed anche la piccolezza di queste figure dà indizio che rappresentino personaggi secondari, non veri partecipi del combattimento. La continuazione del bassorilievo, incastrata sopra la porta del muro di cinta, fu da noi omessa come meno importante.

Uno spettacolo non meno sanguinoso, pel quale serviva, sotto l'impero, l'anfiteatro, e talvolta ancora il circo, erano le *venationes*, ossieno combattimenti delle fiere, o colle fiere, l'introduzione dei quali cade nell'anno 568 della città (= 186 a. C.). Come i gladiatori, così i combattenti colle belve feroci (*bestiarii*, *venatores*) si ammaestravano in apposite scuole alla caccia delle fiere. Erano per solito de' mercenari, che si offrivano ed addestravano in questo mestiere; però avveniva anche che prigionieri di guerra e delinquenti condannati a morte si destinassero in massa ai combattimenti colle belve feroci nell'arena. Quando erano combattimenti di *bestiarii*, ben armati e pratici, contro selvaggina di caccia, o contro belve addomesticate, allora lo spettacolo poteva aver piuttosto il carattere di una caccia o di esercizi di domatori di fiere; nel qual genere di spettacoli spesso si producevano i membri di una *familia venatoria*. Ma il giuoco diventava orribile e incuteva raccapriccio, quando belve feroci non addomesticate erano mandate contro uomini male o punto armati; oppure quando queste bestie feroci, aizzate all'estremo del furore colla fame, col fuoco, coi pungoli, si dilaniavan tra loro. A fine di dare a questi spettacoli il maggior possibile splendore, eran procacciate le specie più rare e più diverse di animali feroci dalle più lontane regioni del dominio romano; e il numero di belve che spesso in un solo e medesimo giorno combattevano tra loro nell'arena ci appare davvero favoloso. Pompeo diede un combattimento di animali al quale presero parte 500 o 600 leoni, 18 elefanti e 410 altre belve feroci dell'Africa; nei combattimenti di fiere, dati da Augusto nell'anno 5 d. C., 36 coccodrilli furono uccisi nel circo Flaminio allagato; Caligola riunì 400 orsi e altrettanti animali feroci dell'Africa perchè si sbranassero a vicenda; e intorno agli spettacoli che furono preparati sotto imperatori seriori, e nei quali bene spesso intere masse di prigionieri erano sacrificate, gli scrittori antichi ci offrono più d'una volta orribili descrizioni. Anche l'arte plastica ci ha lasciato un certo numero di monumenti dove sono rappresentate siffatte scene dell'arena. Il bassorilievo che qui è riprodotto nella fig. 506 rappresenta un combattimento di *bestiarii*, armati alla maniera dei gladiatori, contro animali feroci; il qual combattimento

avviene accanto al teatro di Marcello, che si vede al fondo. A destra un orso e nel mezzo una pantera s'avventano contro due *venatores*, i quali non sono armati, per propria difesa, che di scudi quadrangolari, di elmi aperti, di corte spade e di fascie avvolte intorno all'avambraccio; dalla parte sinistra un leone piomba con un salto violento sopra un terzo bestiario, di cui tien già serrato il braccio nelle sue zanne, mentre le zampe s'infiggono nel petto dell'infelice; un quarto combattente vestito di corazza a maglia è già caduto al suolo dilacerato dalla fiera. Si noti come tutte queste belve portino cinghie di cuoio con forti anelli; a questi anelli erano attaccate le corde con cui si tenevan legati quegli animali nelle loro gabbie poste sotto

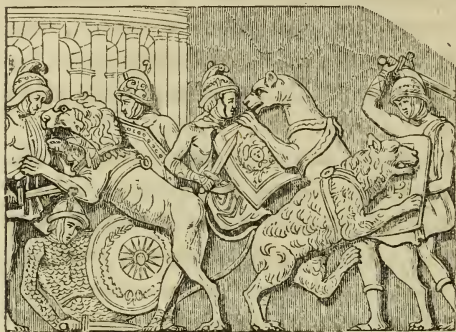
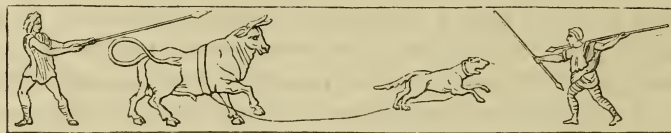



Fig. 506.

Fig. 507.

l'arena. Aggiungiamo due altre rappresentazioni (fig. 507 e 508) prese da quello stesso sepolcro di Pompei al quale appartiene il suddescritto bassorilievo gladiatorio (fig. 505). Nella prima (fig. 507) un *bestiarius* armato di due giavelotti muove incontro a una pantera o tigre che sia, che vien saltando, ma è legata per un guinzaglio a un toro. Il toro, spinto dalla lancia d'un altro *bestiarius*, tien dietro con corto trotto ai salti della bestia feroce e le impedisce insieme di saltar più in là della lunghezza della corda. Noi abbiamo qui senza dubbio una di quelle prove d'abilità dei domatori di fiere, di cui solevano dare spettacolo, senza che precisamente fosse messa in gioco la loro vita, quei *bestiarii* di professione che avevano regolarmente appresa l'arte e si riunivano in vere e proprie compagnie. Già più pericoloso appare il combattimento del *bestiarius* del secondo bassorilievo (fig. 508). Tiene nella sinistra un fazzoletto, ch'ei va agitando davanti agli occhi della

Fig. 508.

belva per abbagliarla, a quella maniera che usano nella Spagna i *chulos* nei loro combattimenti coi tori, e, avendo gamba e braccio sinistro difesi da bende, s'avanza con una lama in pugno contro un orso; nè per fermo si richiedeva poca destrezza o esercizio per saper gettare il panno sugli occhi dell'animale proprio nel giusto punto in cui questo spiccava il salto, e assestargli nel tempo stesso il colpo mortale.

Il terzo scopo al quale servivano alcuni, almeno, degli antichi anfiteatri, era la mostra di naumachie o combattimenti navali. Mediante condotti di canne e canali, che si potevano aprire e chiudere per mezzo di cateratte, si allagava l'arena; oppure anche si scavavano bacini appositi per queste zuffe navali. Cesare, p. es., fece disporre la prima *naumachia* [così chiamavasi anche l'edificio costruito per darvi spettacolo di finte battaglie navali] nell'anno 46 a. C. sul Campo Marzio, e là manovrarono l'una contro l'altra due flotte equipaggiate con 1000 soldati di marina e 2000 rematori; Augusto edificò una *naumachia* in pietra nell'anno 2 a. C., in occasione della dedicazione del tempio di Marte Ultore, presso gli *horti Caesaris* in vicinanza del Tevere; e in quella fece rappresentare con trenta navi una battaglia navale tra Persiani e Ateniesi; Tito e Domiziano invece profittarono dell'anfiteatro Flavio (Colosseo) per mostre di combattimenti di mare. Tra gli anfiteatri superstiti quello di Capua mostra nella maniera più chiara gli apparecchi mediante i quali l'arena poteva essere allagata per naumachie. La più grande di tutte le naumachie però fu quella esibita da Claudio nel lago Fucino, l'anno 52 d. C. Cento navi da guerra, completamente armate ed equipaggiate di 19,000 uomini, mossero le une contro le altre, al segnale che diè colla tromba un tritone d'argento emerso dal mezzo del lago; e che quella non fu punto una finta battaglia, lo prova il numero dei periti.

Da ultimo accenneremo, che per variare lo spettacolo si davan nell'arena anche piccole rappresentazioni sceniche, gli argomenti delle quali eran presi o dalla storia o dal ciclo dei miti. Erano rappresentazioni di un realismo orribile; dappoichè uomini condannati a morte dovevano acconciarsi a rappresentare al vero Muzio Scevolá che mette la mano nei carboni ardenti, Ercole sulla pira accesa, il latrone Laureolo inchiodato alla croce e dilaniato dalle fiere, Orfeo sbranato dagli orsi. Accanto a queste erano esibite scene frivole, in veste mitologica, nelle quali si vedevano nani e donne entrar nell'arena e picchiarsi di santa ragione come pugilatori e pugilatrici. — Insomma ogni mezzo era adoperato per mantenere il popolo in una eterna ebbrezza dei sensi. Tali erano i diletti, i « leggeri divertimenti » come li chiama il severo moralista Seneca, per cui mostravano tanta

propensione, e in cui trovavano tanto diletto tutte le classi della società, negli ultimi tempi della repubblica e sotto l'impero.

106. Per la terza classe di pubblici giuochi, le rappresentazioni dramatiche, serviva il teatro, di cui già per disteso dimostrammo nel § 84 la struttura architettonica, confortando la nostra esposizione con più esempi di teatri o puramente e interamente romani, o greci bensì, ma ampliati e trasformati alla romana. Qui vogliamo in primo luogo aggiungere alcune osservazioni storiche intorno all'origine dell'arte dramatica appo i Romani e intorno alla disposizione degli spazi destinati alle azioni sceniche. Le prime rappresentazioni sceniche furono date nell'anno 390 della città (=364 a. C.), infierendo la peste in Roma, per placar l'ira degli Dei, e consistettero in danze mimiche eseguite da artisti etruschi. Da questa primitiva forma si svolse la satira dramatica (*satura*), per questa via, che alle rappresentazioni mimiche stesse fu associato un testo, in versi alternati di diversa misura, di carattere procace e satirico. Il creatore del vero drama fu Livio Andronico, siccome quegli che alla pantomima e ai canti accompagnati dal suono del flauto aggiunse un dialogo (*diverbium*), fondato sopra un'azione (*fabula*), e così compose e racchiuse in un tutto organico i momenti slegati della precedente satira dramatica. I suoi successori nell'arte dramatica, come Nevio, Ennio, Plauto, Terenzio, Pacuvio, Attio, ecc., completarono poi e perfezionarono la struttura del drama romano, attenendosi strettamente ai modelli della dramatica greca. Da questa attenenza del drama romano alla comedia attica nuova, si spiega la mancanza del coro sulla scena romana; e da questa mancanza si spiega poi la struttura architettonica della *scena* sul teatro romano, in quanto che a quest'ultimo mancò l'orchestra che era destinata all'ingresso del coro del drama attico più antico, e lo spazio dell'orchestra servì invece come luogo di spettatori. L'intera azione era quindi chiusa dentro i confini della scena propriamente detta; e siccome nel drama romano non erano, come nel greco, tre soli attori che si distribuissero tra loro le diverse parti; ma, al contrario, ogni singolo personaggio era rappresentato da un attore speciale; siccome, inoltre, sotto l'impero, era uso che apparissero sulla scena grandiose processioni con tutta la pompa teatrale; così la scena romana dovette esser fatta più larga e più profonda della greca. — In sul principio, ogni volta che dovesse aver luogo una rappresentazione di *ludi scenici*, si erigeva un palcoscenico di legno, e il luogo da erigerlo si sceglieva, per fermo, il più delle volte appiè d'un largo e dolce pendio. Su questa pianura inclinata, che probabilmente si chiudeva dentro steccati di legno, stava il pubblico spettatore,

e tutti rimanevano ritti in piedi, e non c'era alcuna distinzione di grado dei posti. La prima distinzione di posti fu fatta nel 560 della città (194 a. C.), in quanto che la parte della *cavea* che più era vicina alla scena fu divisa, mediante una barriera, dal rimanente spazio degli spettatori, e riservata pei senatori. Durante i seguenti quarant' anni si era introdotto il costume che gli spettatori, andando al teatro, si facessero portar dietro delle sedie; ma la disposizione della *cavea* continuò, del resto, ad esser la medesima, finchè, dopo soggiogata la Grecia, non fu edificato il primo completo teatro, con file di sedili che si elevavano intorno intorno, a modo di gradinata semicircolare. In questo fu assegnato ai senatori lo spazio posto immediatamente davanti alla scena. Fissata questa prima distinzione, malgrado il malumore del popolo, che mal s'accomodava a siffatti privilegi, tenne dietro ben presto una nuova divisione dei posti, secondo i diversi gradi sociali riconosciuti e stabiliti dalla legge. Le quattordici file di sedili prossime ai posti senatorii furono assegnate ai cavalieri; i collegi sacerdotali ottennero i loro speciali posti d'onore; più in su furon riservati dei sedili per le donne, separati da quelli degli uomini; e il popolo minuto fu respinto in su negli ordini estremi della *cavea*. Tutti i teatri eretti in Roma durante il settimo secolo della città eran fabbricati di legno e disfatti di volta in volta, dopo finita la rappresentazione o il corso di rappresentazioni per cui erano stati costruiti. Il primo teatro di pietra fu edificato da Pompeo nel 699 della città (55 a. C.); un secondo da Cornelio Balbo nel 741 della città (13 a. C.), e nel medesimo anno un terzo da Augusto, in onore di Marcello (cfr. p. 487 segg.). Tutti gli altri teatri di Roma, menzionati durante il periodo imperiale, si fabbricavano, per ciascuna occasione, in legno, ed eran disfatti a rappresentazioni finite.

Intorno alle decorazioni e ai meccanismi della scena romana, si può quasi ancor meno ottenere una chiara nozione, che intorno a quelli della scena greca, e tutti i tentativi che di recente si son fatti sul fondamento delle ruine dei teatri d'Orange e di Aspendo (cfr. fig. 436, 437) per arrivare a una ricostruzione della *scena*, conferirono bensì a far conoscere la struttura architettonica di questa parte del teatro; ma ben poco giovarono a fornire una chiara nozione del modo come eran disposte e adoprate le decorazioni e le macchine volanti; intorno a questo punto i risultati ottenuti ondeggiano ancora nel vuoto d'ipotesi, che sono tuttavia, in parte, assai poco attendibili. Come il drama romano calcava le orme del drama greco, così nel rispetto delle decorazioni anche la disposizione della greca *skene* fu accettata dai Romani; noi ci riferiamo pertanto a quel che s'è detto a p. 310 segg., e solamente aggiungiamo qui che il sipario (*aulaeum*) non calava, come nei nostri teatri, dall'alto, ma

alzava dal basso; di maniera che, come appunto leggesi in Ovidio, delle figure dipinte o intessute sul sipario vedevansi apparire in prima le teste e da ultimo i piedi. Questo sipario principale si alzava al finire del drama; mentre un secondo sipario, detto *siparium*, serviva a occultare la scena negl'intermezzi o nei cambiamenti di scena, ed era probabilmente ritirato dal mezzo verso le due parti come una cortina doppia.

Per ciò che concerne gli attori di professione, noteremo che questi erano, meno poche eccezioni, schiavi o libertini, che, uniti in compagnie (*greges, catervae*), stavano sotto un *dominus gregis*, un grado al quale s'innalzava non di rado l'attore scritturato per le parti di primo uomo (*actor primarum*). Col capocomico contrattava il magistrato, cui spettava la *cura ludorum;* e a lui pagava lo stipendio per gli attori; e questo stipendio, vieppiù crescendo la predilezione del popolo per le rappresentazioni sceniche, non era punto esiguo per artisti distinti e favoriti del pubblico. Come poi nei giuochi circensi premi speciali attendevano il vincitore, così il *curator ludorum* premiava anche l'attore, che aveva raccolto maggior messe d'applausi, colla palma della vittoria o colla corona d'onore; e sotto l'impero con abiti preziosi e doni in denaro.

Al costume degli attori apparteneva, fin dal tempo di Terenzio, la maschera; mentre per lo innanzi era uso di portare una zaccagna o parrucca (*galerus*) bionda, nera o rossiccia, corrispondente forse all'*onkos* dei Greci, come contrassegno dell'età. Il rimanente costume era concordante colla maschera, di cui era diversa la forma e il carattere (vedi fig. 311 e 312) secondo i diversi generi di drami. Al costume dell'attore tragico appartenevano abiti pomposi e strascicanti (*syrmata*), e l'alto coturno (cfr. fig. 313); al costume dell'attore comico, invece, abiti fatti sulla foggia comune, ma di colori molto vivaci e spiccanti, scarpe basse (*soccus*).

Come generi speciali delle rappresentazioni sceniche devono essere ancora menzionate le *atellanae*, il *mimus* e il *pantomimus*. Le *fabulae Atellanae*, così nominate dalla osca città di Atella, erano un genere di farse schiettamente nazionali e appropriate al carattere degli Italiani, sicchè fu introdotto in Roma e vi diventò famigliare fin da tempo molto antico. Le *atellanae* solevano essere eseguite da giovani cittadini con caratteri o maschere stereotipate. Alle maschere delle atellane, le quali noi riconosciamo ancora oggi nella «commedia dell'arte», appartenevano il *maccus* (Arlecchino), il *pappus* o *casnar*, il buon vecchio e capro espiatorio della comedia (Pantaleone), il *bucco*, ossia l'ingordo ghiottone (Brighella), e il *dossennus*, il gobbo furbo e indovino (Dottore). In origine queste farse popolari, senza intreccio conseguente, parodiavano i mestieri cittadini e, più particolarmente, la vita campestre; dopo

il tempo delle guerre puniche ricevettero da poeti di atellane una forma più regolare, e in questa forma vennero sulla scena, quali *petites pièces* o farse finali (*exodium*), finita la rappresentazione del drama propriamente detto. Coll'ammissione delle atellane nella cerchia dei *ludi scenici* anche le parti delle medesime vennero nelle mani di attori di professione; e siccome, almeno secondo le idee degli antichi [Romani] (1), la condizione degli attori era marchiata d'infamia (e nei rapporti giuridici questo concetto continuò ad essere in vigore anche in un periodo seriore, così i cittadini si ritrassero, naturalmente, dal prender parte attiva nelle atellane.

Parimenti una comedia di carattere e da eseguirsi, al par delle atellane, come intermezzo, ma senza maschere fisse, era il *mimus*, un dialogo condito di arguzie, e di scherzi grossolani, nel quale erano imitati in modo grottesco e derisi, per lo più, con ischerzi indecenti, i costumi e le scene giornaliere della vita cittadina. L'attore che, in questo genere di farse, doveva sostenere le prime parti, l'*archimimus*, era vestito d'un costume d'Arlecchino, ossia composto di tanti pezzetti di drappo di diverso colore (*centunculus*), sopra del quale gettava un mantelletto (*ricinium*); sotto i piedi non aveva che sottili suole, e portava un fallo legato davanti alla persona; così camuffato eseguiva la sua parte davanti a una cortina, che divideva la parte anteriore della scena dalla posteriore. Tutti gli altri personaggi o attori della farsa, fra i quali era in primo luogo il calvo parassita (*parasitus* oppure *stupidus*), non sostenevano qui che parti secondarie, facendo, per così dire, cornice all'azione del primo attore, gesticolando, e dando di tanto in tanto qualche risposta richiesta dall'occasione. In questo genere di farse agivano e uomini e donne; e la spudoratezza colla quale vi si producevano dinanzi al pubblico le maggiori oscenità acquistò al *mimus*, nel tempo della decadenza dei costumi, un posto segnalato tra le rappresentazioni sceniche.

Il *pantomimus*, infine, ebbe origine dal *canticum* della comedia, per ciò che l'attore, con una danza dramatica e con gesticolazioni ritmiche, rappresentava in azione quello che uno o più cantori canta-

(1) Mi son fatto lecito di aggiungere questo « Romani » perchè non si può egualmente affermare dei Greci, che tra loro fosse disprezzata la condizione di artista comico. Lo dice espressamente Cornelio Nipote: « *Magnis in laudibus tota fere fuit Graecia victorem Olympiae citari; in scenam vero prodire, et populo esse spectaculo, nemini in iisdem gentibus fuit turpitudini, quae omnia apud nos partim infamia, partim humilia, atque ab honestate remota ponuntur* ».

N. d. T.

vano con accompagnamento di tibia. Ma già negl'ultimi tempi della repubblica questa danza mimica si staccò, come arte speciale e indipendente, dal drama; e sotto l'impero toccò, colle produzioni d'un Pilade di Cilicia e d'un Batillo da Alessandria, il più alto grado di perfezione. Il soggetto di queste pantomime era cavato in particolar modo dalle storie mitiche ed eroiche; e mentre l'attore esprimeva il soggetto dell'azione coi gesti, nel far la qual cosa esso doveva sostenere, con rapido e variato avvicendamento, tutte le parti, tanto maschili che femminili, l'una dietro l'altra, un coro cantava, con accompagnamento di flauto, il *canticum* via via corrispondente all'azione e al personaggio rappresentato dall'attore. Una simile pantomima era però anche sovente rappresentata da più danzatori e danzatrici; e questa maniera di balletto dramatico si chiamava *pyrrhicha*, una designazione che non va punto confusa colla dorica pirrica, da noi altrove descritta (cfr. p. 306 seg.).

107. Le armi dei gladiatori descritte nel § 105 ci hanno già introdotto, in certo modo, nella considerazione delle armi usate nell'esercito romano. Malgrado le numerose notizie scritte, pertinenti all'organizzazione dell'esercito e all'armamento delle truppe, malgrado parecchi pezzi d'armatura stati scoperti, e le rappresentazioni di guerrieri romani sopra monumenti, che però appartengono quasi esclusivamente al periodo imperiale, la descrizione che noi potrem dare dell'armatura romana dovrà essere imcompleta e mancante, nella maggior parte dei casi, d'una base storica. Una descrizione delle diverse fasi per le quali è passata l'organizzazione dell'esercito romano; una seria trattazione dell'ordinamento tattico delle truppe nelle marcie e sul campo di battaglia; e, infine, una dichiarazione dell'ordinamento del campo, oltre quello che già se n'è detto a p. 378 segg., non entra nel piano e nei propositi del nostro libro; le osservazioni che qui verranno esposte non potranno per conseguenza toccare altro argomento all'infuori dell'armamento necessario per la guerra, insin dove i monumenti artistici e i pezzi d'armatura superstiti ci offrono un punto d'appoggio. La ragione per cui precisamente delle armi, le quali parrebbe dovessero trovarsi in gran quantità, segnatamente sui campi di battaglia, s'è invece conservato un numero relativamente così piccolo, sta in ciò, che l'uso del bronzo per fabbricare armi non era che dei tempi più antichi; e che già nel primo secolo avanti l'êra nostra era generalmente adoperato, per la fabbricazione delle armi, il ferro, che è un metallo troppo facilmente corroso dalla ruggine.

Cominciamo dalle armi di difesa. Il vero elmo romano (*cassis*, *galea*) si distingue dal greco (cfr. p. 256 segg.) principalmente per la man-

canza della visiera. Incontriamo la forma più semplice in due elmi provenienti da sepolcri etruschi (fig. 509 *c*, *d*); il loro aspetto non dissimile da quello d'un *pileus* di metallo ricorda vivamente i caschetti portati dai soldati comuni nel medio evo. Già un po' meno semplice e più acconcio alla difesa del capo è l'elmo *f* (della fig. 509), di cui l'originale si conserva nel Museo Borbonico. Qui il basso caschetto, che ha la forma d'una mezza palla, è fornito d'un riparo verticale di metallo, che gira attorno attorno al capo e di dietro scende fin sulla nuca, mentre davanti copre la fronte fin circa all'altezza degl'occhi. Ha inoltre dalle due

a *b* *c* *d* *e* *f*

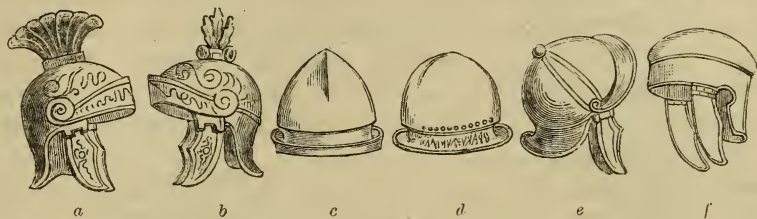



Fig. 509.

parti barbozze (*bucculae*), attaccate mediante cerniere e da esser fermate sotto il mento. L'elmo del soldato comune era ornato, in cima al caschetto, di un semplice bottone di metallo, come vedesi da fig. 509 *e*, che è l'elmo d'un soldato sull'arco di Severo; oppure d'un cimiero formato di piccole penne, come l'elmo di cui son coperti quasi tutti i soldati dell'arco di Costantino. Centurioni e duci di grado superiore portavano l'elmo fregiato d'un cimiero fatto di tre penne oppure di crini di cavallo (*crista*, *iuba*), questo cimiero si levava nelle marcie, ma si sovrapponeva all'elmo appena si venisse alla battaglia, affinchè i capi fossero facilmente riconoscibili anche nel tumulto della mischia. Due elmi con siffatti cimieri sono *a* e *b* della fig. 509, ambedue dall'arco di Costantino, dove li vediamo sulla testa così di ufficiali d'infanteria come di cavalleria.

A difesa del busto serviva, in un tempo più antico, una corazza del petto e del dorso, metallica e modellata sulla musculatura del corpo, di modo che questa corazza corrispondeva all'antico greco θώραξ στάδιος (cfr. p. 259 seg.). Benchè ci manchi ogni documento scritto intorno a questa doppia corazza, possiamo ben ammettere che essa fosse l'usuale nel tempo in cui Servio Tullio organizzò l'esercito dei cittadini romani sul modello della greca falange, e introdusse per le prime due file della falange l'armatura degli opliti, consistente in elmo, scudo ovale e panciera. Ad ogni modo questa corazza andò fuori d'uso nella seriore riorganizzazione dell'esercito, e tutt'al più la portavano forse i duci, in qualche caso eccezionale. Qual fosse il nome di

questo antico pezzo d'armatura noi non sappiamo; ma se Tacito (*Hist.* II, 11) riferisce come cosa degna di special menzione, che l'imperatore Otone andò innanzi alle sue truppe vestito di *lorica ferrea*, noi siamo bene in diritto di credere, che qui non sia già inteso quel corsaletto a cintola, rivestito di metallo, che dovremo fra poco descrivere, ma piuttosto una corazza di ferro, che nel comune uso di parlare era chiamato pure *lorica*. Di siffatti corsaletti di bronzo parecchi esemplari perfettamente conservati giunsero fino a noi (fig. 510 *a*). In luogo di questa corazza fu introdotta, forse da già Camillo, il riformatore dell'esercito e dell'armatura, la vera *lorica*, ossia quel corsaletto a cintola, formato di strisce metalliche, che era comunemente portato dai legionari anche sotto l'impero. Si cingevano intorno al corpo, fermandole mediante uncini, da cinque a sette liste o lamine di ferro o di bronzo (fig. 510 *b*) larghe circa tre dita, e attaccate sopra strisce di cuoio; queste ricoprivano il busto dall'umbilico insù fin sotto le ascelle, e formavano il vero *pectorale* (fig. 511); altre simili strisce metalliche coprivano le spalle (*humeralia*), e a guisa di bretelle erano attaccate coi loro capi, mediante uncinetti, all'ultima superior fascia del *pectorale*. La parte bassa del ventre era difesa da più bandelle pendenti. Altrettanto frequente però, come è mostrato dai monumenti del periodo imperiale, era appo i soldati comuni l'uso di corsaletti di cuoio strettamente aderenti alla persona, portati sopra la tunica, e per lo più in modo che non arrivavano che poco più in su delle anche (cfr. in fig. 530 il soldato alla destra); sopra i quali talvolta, come p. es. in un certo numero di guerrieri dell'arco trionfale di Severo, era indossata, o in parte o per intero, la *lorica* or ora descritta. Loriche a squame e a catenelle (*lorica squamata* e *hamata*), siccome troppo costose, non erano portate, nel periodo più antico, che dagli *hastati* e dai *principes*, e più tardi, per fermo, soltanto dagli ufficiali e da singoli corpi di truppa (fig. 512). Il frammento di un corsaletto a catene e a squame trovato nella vicinanza di Roma, in cui le file di cappietti o staffettine, formate d'un fino intreccio di fil di ferro, son coperte da squame, si conserva ora nell'Antiquarium del Real Museo di Berlino (*Bronzi*, N. 1025).

Fig. 510.

Le corazze fin qui descritte servivano per l'armatura degli ufficiali e dei gregari; ma i generali e gli imperatori portavano indubbiamente il molto più costoso *chalcochiton* greco (cfr. p. 261), ma fatto più elegante e come a dire, idealizzato, dell'arte, e col superior rivestimento metallico

ornato di diversi disegni artistici, sia cesellati, sia intarsiati. Più statue d'imperatori, in costume di generali, mostrano questi corsaletti coperti di ornamenti lavorati di rilievo; a cagion d'esempio la statua di Caligola (fig. 510 *c*). Ma più che tutte merita la nostra speciale attenzione una statua marmorea di Augusto (trovata nell'anno 1863 nella « Villa dei Cesari » alla distanza di nove miglia fuori della « Porta del Popolo) », siccome

Fig 511. Fig. 512.

quella che è notevole non solamente pel fino lavoro di cesello della corazza, ma ancora, e maggiormente, pei colori ond'è ricoperto il marmo, ben conservati fin nei minimi particolari; una prova altamente istruttiva dell'antica policromia delle statue.

Schinieri (*ocrea*) di sottili piastre di bronzo, di cui non pochi esemplari ben conservati si trovano nei musei, eran portati nei migliori tempi della repubblica dagli *hastati*, dai *principes* e dai *triarii*, alla gamba destra, vale a dire, alla gamba non difesa dallo scudo. La cavalleria al tempo di Polibio si serviva di gambiere di pelle. Nel periodo imperiale è probabile che queste gambiere metalliche andassero affatto in disuso, e in loro luogo fossero introdotte, almeno appo i legionari, calze di pelle o di lana arrivanti fin sopra il polpaccio; il piede, e la parte della gamba fin sopra il malleolo, erano poi fasciate d'un intreccio di coregge, usato egualmente da tutti i corpi dell'esercito (cfr. fig. 511 e 512).

Diodoro riferisce che i Romani, prima che acquistassero la conoscenza della tattica etrusca, portavano scudi quadrangolari, cui però essi ben tosto cambiarono colla argiva *aspis* (cfr. p. 262 seg.) d'uso generale presso gli Etruschi, oppure collo scudo metallico rotondo chia-

mato *clypeus* (1). Vuolsi inoltre che i Romani prendessero dai Sanniti il quadrilatero *scutum*, lungo 4 piedi e largo 2 $^1/_2$, formato di assi saldamente connessi insieme e curvati, per guisa da formare come un mezzo cilindro, rivestito poi esternamente d'una pelle greggia. Secondo le parole di Livio, però, lo *scutum* sannitico era bensì quadrilatero, ma s'andava restremando verso il basso, essendo i due lati lunghi obliqui e concorrenti; e questo è lo scudo col quale i Campani, dopo la caduta dei Sanniti, armarono, quasi a scherno dei vinti, i gladiatori chiamati appunto *samnites* (cfr. p. 681). Per questa ragione deve certamente esser lecito di credere, che lo *scutum* a lati paralleli, introdotto nell'esercito, e quale è di frequente occorrenza sui monumenti del tempo imperiale, sia venuto ai Romani non già dai Sanniti ma dai Greci. Per rendere più forte e durevole lo *scutum*, Camillo ne fece guarnire di ferro l'orlo inferiore e il superiore. Ora, mentre nell'antica falange romana i soldati della prima classe portavano il *clypeus*, e quelli della seconda, terza e quarta lo *scutum*, dopo che le serviane falangi furono trasformate in legioni, lo *scutum* diventò la comune arma di difesa degli *hastati*, dei *principes* e dei *triarii;* il grave *clypeus* metallico invece scomparve, cedendo il posto alla leggera e rotonda *parma*, fatta di pelle e del diametro di circa tre piedi, che fu l'arma dei soldati di leggera armatura, dei *velites*. Quando sieno state introdotte nell'esercito la quarta e la quinta forma di scudi, lo scudo ovale e lo scudo esagono, noi non sappiamo. Scudi ad angoli retti, esagoni ed ovali, occorrono promiscuamente appo i gruppi di guerrieri dei bassriilievi che adornano archi trionfali e colonne onorarie (2); si può però con tutta sicurezza affermare, che i singoli corpi di truppa si distinguevano non solamente per la diversa forma, ma anche pel diverso colore ond'eran dipinti i loro scudi (cfr. fig. 521, 523, 525, 526). Ciò si argomenta in primo luogo da quella notizia, che quando Otone insorse contro Galba e fece aprire le armerie ai soldati, questi si armarono di scudi, senza alcun riguardo alle diverse insegne dei medesimi; ed è provato in secondo luogo dalle diverse [imprese degli scudi onde sono distinte, sui monumenti del pe-

---

(1) Un cosiffatto scudo etrusco, trovato in un sepolcro presso Corneto, di bronzo dorato e riccamente coperto d'ornamenti, si conserva nel Real Museo di Berlino (*Bronzi*, N° 1008). La sottil lamina di bronzo, di cui è fatto questo scudo, e come questo altri simili scudi trovati nelle tombe di Caere e di Tarquinii, giustifica la congettura che questi non abbian servito come vere armi di difesa, ma piuttosto sieno semplici oggetti di fornimento delle camere sepolcrali (Cfr. FRIEDERICHS, *Berlins antike Bildwerke*, II, 1871, p. 218 segg.).

(2) Sull'arco trionfale di Settimio Severo, a cagion d'esempio, i soldati romani erumpenti da un castello portano scudi di tutte e tre le forme.

riodo imperiale, le diverse sezioni, più o meno grandi, di guerrieri. Tra le quali imprese quelle di più frequente occorrenza sono il fulmine alato, saette circondate da ghirlande, l'aquila semplice o doppia (*Colonna Traiana*, 26, 91, 110. *Col. Anton.*, 31, 45, 46, 58), figure romboidali, mezzelune, ghirlande di gigli (*Col. Anton.*, 21), corone d'alloro intorno all'umbilico dello scudo (*Col. Traiana*, 71, 72), ed altre insegne ancora, dove sono variamente composte e intrecciate figure di raggi, di romboidi e di mezze lune. Nelle marcie i soldati di fanteria portavano sovente i loro scudi dietro le spalle, pendenti da una tracolla (*Col. Anton.*); i soldati di cavalleria li portavano fermati, sotto la coperta della sella, sul fianco del cavallo (*Col. Traiana*, 66).

Come già mostra il confronto delle diverse punte di lancie copiate nella fig. 513, le lancie dei Romani ed eran diverse pei singoli corpi di truppa, e variarono essenzialmente di forme nel corso dei secoli. La lunga asta etrusca (*hasta*), che corrisponderebbe all'antica picca greca, sarebbe stata introdotta nella falange romana da Servio Tullio. Colla trasformazione dell'esercito, avvenuta per opera di Camillo, ebbe luogo anche rispetto a quest'arma un cambiamento, in questo senso, che mentre i *triarii* non conservarono che l'antica arma per ispignere, l'*hasta*, gli *hastati* e i *principes* ricevettero in aggiunta alla grave picca una più leggera arma da gitto, il *pilum*. Per ciò che riguarda il *pilum*, noi possediamo fortunatamente un certo numero di uniformi punte di lancia, trovate nei paesi del Reno e nella Svizzera, le quali furono con molta diligenza ed esattezza studiate da Lindenschmit e da Köchly; e i nuovi e importanti risultamenti ai quali assi arrivarono mediante quest'esame e coll'aiuto delle descrizioni scritte dell'antichità, ci mettono in grado di dare una breve storia di quest'arma così importante nella milizia romana; le nostre considerazioni sono naturalmente fondate sulle ricerche dei due dotti autori ora citati (1). Il più antico *pilum*, portato dai *triarii*, cioè da quella truppa ch'era più particolarmente destinata alla difesa del campo, era senza dubbio un'arma pesantissima e lunga, ed era, per questa sua forma, singolarmente acconcia a respingere un assalto contro il vallo; dappoichè in simili casi trattavasi di scagliare l'arma dal parapetto della muraglia in giù, contro il nemico che dal basso faceva impeto verso l'alto ; pel forte getto orizzontale, in aperta

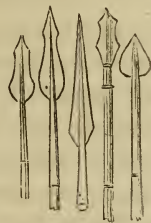



Fig. 513.

(1) *Atti del 21° Congresso di filologi ed insegnanti tedeschi in Augusta.* Lipsia, 1863, p. 139 segg. Cfr. Lindenschmit « *Die vaterländischen Alterthümer der Fürstlich Hohenzoller'schen Sammlungen zu Sigmaringen.* » Magonza, 1860, p. 17 segg.

campagna, esso era troppo pesante. Questo antico *pilum* è indubbiamente identico col *pilum murale* che in tempi seriori non era che rare volte adoperato. Probabilissimamente, il grave *pilum murale* fu surrogato al tempo delle guerre con Pirro, da un'altra arma da getto, menzionata da Polibio, più leggera e più adatta alla battaglia in aperta campagna. *Principes* e *hastati* n'erano muniti nella seconda guerra punica, portando insieme anche il più antico *pilum*, cui però naturalmente, come dice Köchly, essi dovevano lasciare nel campo quando uscivano alla battaglia. Il *pilum* più leggero aveva un fusto di mezzana grossezza, sì da poterlo facilmente impugnare, e non era dissimile dalle σιβύνη ossia dallo spiedo per la caccia del cinghiale; questo fusto era infisso in una lunga testa di ferro che per metà era una stanga, probabilmente quadrata, con certe punte uncinate, e per l'altra metà era un tubo (*douille*) fesso. Anelli di ferro e fermagli rendevan più salda la giuntura del fusto colla testa; sicchè una frattura dell'arma in questo luogo era impossibile. La prima importante variazione nella struttura del *pilum* fu opera di Mario. Egli avrebbe, come narra Plutarco (*Marius*, 25) « attuato per quella battaglia [dei Cimbri] il noto cambiamento nella forma del *pilum*: fin allora, cioè, la parte del fusto ch'era infissa nel ferro, soleva esservi assicurata con due fermagli di ferro; ma Mario non ne lasciò più che uno, e l'altro fece toglier via, e in suo luogo fece conficcar dentro un cavicchio di legno, che si potesse facilmente rompere; e ciò con questo intendimento, che il *pilum*, penetrando nello scudo nemico, non vi rimanesse infisso in linea retta, ma piuttosto, spezzandosi il cavicchio di legno, il ferro formasse un angolo col fusto, e per questo modo il *pilum*, tenuto fisso dalla piegatura della testa, dovesse esser trascinato dietro ». Con ciò si otteneva un doppio vantaggio: questo per primo, che il *pilum*, restando infisso, piegato, e quindi non più staccabile dallo scudo, rendeva questo inservibile, e privava così il nemico della sua difesa; poi questo secondo, che il nemico non poteva più svellere il *pilum* e servirsene alla sua volta scagliandolo indietro contro il soldato romano. Ora, questo doppio vantaggio Cesare cercò di ottenere per altra via, vale a dire, col fabbricare di ferro dolce la testa ferrea (ad eccezione naturalmente della vera punta), cosicchè il ferro conficcatosi si ripiegasse pel peso del fusto e non potesse più essere estratto dallo scudo. La lunghezza totale del *pilum* cesariano era di sei piedi, tre per la testa e tre per la parte scoperta del fusto. La forma del *pilum* ci è esemplificata in due pietre sepolcrali del museo di Bonna (il *pilum* fig. 514 *a* è della pietra sepolcrale di Q. Petilio Secondo, soldato della 15ª legione) e da due esemplari di teste di lancia trovati in vicinanza di Magonza e conservati nel museo

di quella città (un d'essi è qui dato, fig. 514 *b*), i quali dalla loro struttura si appalesano, per fermo, come parti di due pili. Essi constano infatti ciascuno d'una stanga di ferro lunga due piedi, a quattro canti, e munita di una punta piramidale, pure a quattro canti. All'estremità inferiore, dove erano infisse nel fusto, queste stanghe finiscono in una larga e piatta lingua, ora, pur troppo, in gran parte consumata. Un manico vuoto, a quattro canti, come quello che si può riconoscere nei pili delle pietre sepolcrali a Bonna, poteva essere infilato sulla parte superiore del fusto e coprirlo. Il ferro del *pilum* era infisso, mediante l'accennata lingua, in una fessura del fusto quadrato, e fissatovi mediante stecche trasversali (cfr. la restaurazione di un *pilum*, fig. 514 *c*). La larghezza della lingua, che è di 1 $^1/_2$ *digitus* = 3 centimetri, è in pieno accordo colla notizia di Polibio intorno alla grossezza del fusto; la lunghezza della testa ferrea, compresa la lunghezza probabile della lingua, è di due piedi e 10 pollici; quella del fusto, compreso il puntale di ferro, che occorre in tutte le lancie, è di tre piedi circa; e la lunghezza quindi dell'intero *pilum* di 6 piedi.

Fig. 514.

Simili erano gli effetti di quel *pilum*, descritto da Vegezio, che era l'usuale nel serior periodo imperiale e che si chiamava *spiculum*. Quest'arma aveva una lunghezza di cinque piedi e mezzo, ed era munita d'un ferro a tre canti lungo da nove pollici a un piede. Ancor più leggero (chè in generale i soldati del serior tempo imperiale si ribellavano contro l'uso dei gravi *pila* d'un tempo più antico) era il *vericulum*, lungo tre piedi e mezzo, e munito d'una testa a tre canti lunga cinque pollici; al tempo di Vegezio si chiamava *verutum*. Verso quei tempi occorrono pure lancie con una coreggia di cuoio (*amentum*) attaccata al fusto, intesa ad accrescer la portata dell'arma, e simile, pertanto, all'ἀγκύλη dei peltasti greci (cfr. p. 268 seg., e Clarac, *Musée*, II, pl. 148. N. 319). Alcuni corpi dell'esercito del serior periodo imperiale erano armati di piccoli giavelotti o saette da gettare (*martiobarbuli*, *plumbatae* sc. *sagittae*), cinque per ogni soldato, assicurate nell'interno dello scudo. La punta era munita di uncini, e il cannello da infiggervi il fusto era aggravato mediante

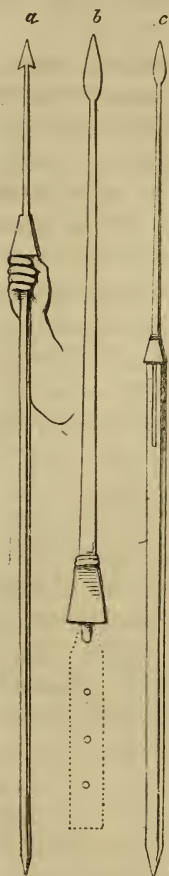



Fig. 515.

un grosso rivestimento di piombo, onde quest'arma diventava ben più micidiale che un giavelotto comune. Fig. 515 è la copia d'una testa (lunga 8 pollici) d'una siffatta saetta da gittare; fu trovata presso Magonza, e si conserva ora nel museo di Wiesbaden.

Fig. 516.

A compimento del nostro discorso intorno alle armi da scagliare, non saranno fuor di luogo alcuni brevi cenni intorno a quel giavelotto dei Germani, detto *framea*, che è menzionato da Tacito (*Germania*, 6). Tacito la descrive come una lancia armata di una punta corta, sottile e acuta; egualmente acconcia al combattimento da lontano e al combattimento corpo a corpo; e la paragona espressamente all'*hasta* romana (ossia a quella lancia, più lunga e pesante, che abbiamo detto non essersi più usata sotto l'impero, fuorchè da singoli corpi di truppa), e non già al leggero *pilum* dei legionari. Questa breve ma così precisa notizia intorno alla punta di ferro della *framea* (*angusto et brevi ferro, sed ita acri* ecc.) dovrebbe pur bastare perchè tutti quegli strumenti in forma di scalpelli, che, quasi costantemente tra loro similissimi, si rinvengono di frequente nei paesi abitati una volta da popoli germanici, celtici e romanici, e che da taluni autorevoli archeologi furono, ancora in questi ultimi tempi, spiegati col nome della germanica *framea*, sieno invece classificati unicamente e semplicemente come strumenti in forma di scalpelli, quali nell'uso giornaliero sono adoperati per raschiare, forare e fendere. La vera *framea* tedesca non par che siasi punto conservata.

Tra le spade (*gladius*) dobbiamo distinguere, e per la forma e per il tempo in cui si cominciò a farne uso nell'esercito romano, la più antica arma gallica dalla più recente ispanica. La spada gallica, di discreta lunghezza e gravezza, senza punta e ad un sol taglio, serviva per dar fendenti, e nella mischia diventava facilmente inservibile, sol che la lama si piegasse per qualche colpo dato con forza. Non fu che dopo la battaglia di Canne, nella quale ai Romani toccò di sperimentare gli effetti delle ispaniche lame dei Cartaginesi, molto più corte, a doppio taglio e con punta acuminata, che la spada ispanica surrogò la gallica.

Per l'arma più antica manchiamo pur troppo di esempi monumentali; esemplari della spada più recente, come le due della nostra illustrazione (fig. 516 *a* e *b*), appartenenti a legionari comuni, si vedono non infrequenti nei nostri musei. I comandanti portavano di sicuro armi migliori, ossia con lame più finamente lavorate, o con impugnature modellate gentilmente (fig. 516 *c*) o con guaine di metallo nobile e fregiate di graziosi disegni in rilievo. Una tal guaina di spada, ornata di lavori in oro ed argento cesellato (fig. 516 *d*), fu trovata nel 1848 presso Magonza, e apparteneva forse ad una spada d'onore, che Tiberio, del cui ritratto *en médaillon* questa va adorna, donava ad uno dei suoi generali in premio di dimostrato valore. La spada ispanica si portava o appesa ad una tracolla (*balteus*) (v. ad es. i due soldati delle figure 511 e 512), o a un cinturone (fig. 523); quest'ultima era per fermo la maniera usata in particolar modo dagli uffiziali superiori; e ad ogni modo questa spada pendeva sempre dal fianco destro, mentre la più antica gallica si portava alla sinistra. Quando si veniva alle prese corpo a corpo i soldati solevano spingere avanti la gamba destra; mentre nello scagliare la lancia era messa in avanti la gamba sinistra. Insieme colla spada propriamente detta, però, i soldati, che si vedono sui monumenti del periodo imperiale, portano qualche volta al destro fianco anche un lungo e sottil pugnale (1). Spade più lunghe (*spatha*) occorrono bensì di bel nuovo anche dopo Adriano; ma non eran probabilmente state adottate che per alcuni corpi speciali. Ricordiamo da ultimo la sciabola (fig. 516 *e*) che, sopra colonne onorarie e archi trionfali, appare quasi costantemente portata da guerrieri barbarici.

Archi (*arcus*) e dardi (*sagitta*) non par che da principio fossero in uso nell'esercito romano; e solamente dal tempo di Mario queste armi vi sarebbero state introdotte dalle straniere truppe ausiliarie; come sembra ancora, del resto, che l'uso di esse sia sempre stato ristretto a queste truppe forestiere. Sui monumenti del periodo imperiale noi vediamo, per conseguenza, queste armi sempre nelle mani di guerrieri barbarici, oppure di soldati dell'esercito romano che pel loro costume si danno a conoscere come appartenenti alle truppe ausiliarie (confr. fig. 517, 518). Però sin dal tempo delle guerre puniche s'era già cominciato a dar maggiore importanza a queste armi; dappoichè noi vediamo che, da quel tempo, arcieri cretensi e balearici entrano sempre

---

(1) È così armato un *signifer* in Lersch, *Centralmuseum*, II, e un centurione in Clarac, *Musée*, II, pl. 148. N° 319. Da questi pugnali romani vogliono essere ben distinti i pugnali corti e larghi che si trovan di frequente in sepolcri barbarici.

come parti regolari dell'infanteria romana. Gli alleati asiatici, invece, fornivano principalmente un contingente di arcieri a cavallo, i quali, vestiti dal capo alle piante d'una corazza a squame (*cataphracti*, *lori-*

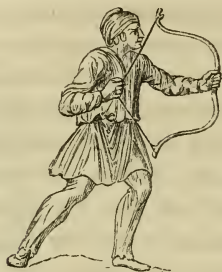



Fig. 517.

Fig. 518.

cati equites) alla maniera dei popoli orientali, possedevano una non comune maestria nell'uso dell'arco (fig. 518). La forma dell'arco adoperato da queste truppe era eguale a quella dell'arco greco descritto a p. 273 seg., ed anche nella forma delle punte delle saette non esisteva, per fermo, alcuna differenza (fig. 519). Di frequentissima occorrenza sono le punte di dardi triangolari, che si trovano nelle ruine romane, e che si fissavano sul fusto mediante una spina o pernietto. In molti musei si conservano certi ordigni di bronzo, in forma di occhiali, aventi per lo più la loro punto di congiunzione tre punte vicinissime l'una all'altra; siffatti strumenti sono comunemente spiegati come tensori dell'arco o martinetti; ma argomenti pratici par che dimostrino l'assoluta impossibilità che i medesimi servissero per tender l'arco a mano delle truppe armate alla leggera; chè l'uso d'una siffatta leva per tirare la corda sarebbe stato possibile non già per l'arco greco, ma semplicemente per la balestra. La balestra, come arma dei bersaglieri, non era nota agli antichi; quella ch'essi usavano era un qualche cosa di mezzo tra una piccola arma da proiettili e le macchine d'artiglieria pesante. Una balestra siffatta appare appo gli antichi sotto il nome di « tensore al ventre » (γαστραφέτης, *arcuballista*); e per questo strumento può essere benissimo, che fosse necessario un martinetto come quello or ora descritto, a fine di tirar la corda fin sotto allo scattatoio.

Fig. 519.

Fig. 520.

Frombolieri (*fundibalatores*) occorrono già sotto il nome di *accensi velati* nella più antica divisione dell'esercito romano, come una centuria

speciale addetta al corpo dei *rorarii*. Però, al par degli arcieri, anche quest'arma non acquistò importanza se non dopo le guerre puniche, e per fatto delle truppe ausiliari baleariche. Il fromboliero, vestito non d'altro che della *tunica* e del *sagum* (il quale ultimo era fatto passare sul braccio sinistro per modo da formare un sacco, dentro cui era riposta la munizione [cfr. fig. 520]) agitava colla destra la fionda (*funda*), descritta a pag. 275 e seg. È probabile che taluni di questi frombolieri, come quello qui copiato dalla colonna Trajana, portassero inoltre, a propria difesa, una corta spada e un piccolo scudo, con una sola maniglia; però un fromboliero della colonna Antoniniana non è armato che della fionda. I proiettili o erano di pietra (*lapides missiles*), oppure di piombo fuso, in forma di ghianda (*glans*), e della grandezza d'una nostra doppia palla appuntata. Molti siffatti proiettili, che principalmente si trovano ad *Enna* in Sicilia (Castrogiovanni) e ad Ascoli nel Piceno, si conservano nei nostri musei; taluni di essi portano iscrizioni romane o greche, che suonano scherno al nemico, come p. es.: *pete culum Octaviani*, *fugitivi peristis*, *feri Pomp(ejum)*, δέξαι (piglia questa!) e altre simili (1).

Gli elefanti appariscono nell'esercito romano per la prima volta nella guerra contro Filippo di Macedonia; mentre l'uso di questi animali nella guerra, intesi segnatamente a rompere le file di battaglia del nemico e a mettere il disordine nella cavalleria, esisteva già da secoli presso i popoli asiatici, appo i quali l'elefante è indigeno. Da questi impararono i Greci quest'arma speciale, terribile bensì, ma, come insegna la storia della guerra, troppo infida; nel qual rispetto basta ricordare, per una parte, quanto rovinoso sia stato pei Romani, nella guerra con Pirro, il primo loro incontro con questi animali, e per l'altra quanto funesti sieno stati ai Cartaginesi i loro stessi elefanti, che Annibale e Asdrubale contrapposero ai Romani. L'elefante era guidato da un *cornac* (*rector*) che stando a cavalcioni sul collo dell'animale lo spingeva innanzi pungulandolo colla *cuspis*, una specie di spada o falcetto come quello della fig. 278 *b*. Una medaglia di bronzo della città di Nicea, coll'imagine di Caracalla, mostra sul rovescio un di questi *cornac* a cavallo dell'elefante e colla *cuspis* in mano. Vuolsi che Antioco il grande sia stato il primo che sovrapponesse sul dorso dei suoi elefanti da guerra delle piccole torri, che portavano ciascuna quattro soldati.

Ogni soldato doveva portare in marcia, oltre alle armi necessarie pel primo attacco, un bagaglio piuttosto pesante; solamente le armi di riserva e le bagaglie più voluminose erano caricate sopra animali da

(1) Cfr. i proiettili da fionda del Real Museo di Berlino (*Bronzi*, N[i] 1128-42).

soma (*iumenta sarcinaria*), e, durante l'impero, anche sopra carri a due e a quattro ruote; ciò è mostrato dalle lunghe colonne del treno, che si vedono sulla colonna di Antonino e sull'arco di Severo. Facevano parte di questo bagagliume più pesante in primo luogo le tende (*tentorium*, *tabernaculum*), di pelle o di tela rozza grossolana, insieme coi bastoni e piuoli necessari per piantarle. La tenda, occupante colla sua base un'area di circa 10 piedi quadrati, e, come appare dai disegni della colonna di Antonino (nº 10. 26), munita d'una coperta in forma di tetto, comprendeva una camerata (*contubernium*) di forse dieci uomini; ogni centurione aveva inoltre una tenda, e ogni tribuno due, per sè e per la gente al suo servizio; il campo d'una legione poteva quindi constare presso a poco di 500 tende. La colonna del treno trasportava ancora le stanghe, le bandiere e gli strumenti necessari per piantare il campo, e, in caso di spedizioni lunghe, anche una parte delle provvigioni e i mulini a mano per macinare il grano. Con tutto ciò restava ancora un bel peso pel legionario, il quale, almeno nel tempo più antico, doveva ancora portare seghe, vanghe, scuri, zappe, falcetti, funi, attrezzi di cucina, una montura di riserva, una provvista di viveri per fino a diciassette giorni nel caso di spedizioni di non lunga durata, e, infine, avanti i tempi cesariani, anche un palo pel vallo. L'intero bagaglio, comprese le armi, pesava pel soldato d'infanteria 60 libbre, vale a dire presso a poco altrettanto quanto avea da portare, tempo fa, un soldato d'infanteria prussiana in completo assetto. Sebbene l'antichità non conoscesse ancora l'uso del nostro sacco di soldato, tuttavia Mario aveva già essenzialmente facilitato il trasporto dei bagagli colla introduzione dei così detti *muli Mariani*, in quanto che egli faceva legare sopra una assicella le provvisioni e gli abiti in forma di fascio o fagotto (*sarcina*); e questa *sarcina* ei faceva fissare in cima a una stanga, fessa a modo di forca, cui il soldato portava sulle spalle, e deponeva al principiare della battaglia. Questo sistema par che durasse ancora nel periodo imperiale, dappoichè sulla colonna Trajana i soldati romani che partono pel campo sono appunto equipaggiati nella maniera descritta (Fig. 521).

Fig. 521.

La strategia richiedeva inoltre, segnatamente nel caso di spedizioni lunghe e tali che il teatro principale della guerra fosse in regioni sterili o in paesi nei quali le devastazioni cagionate dalla guerra rendessero impossibile un regolare approvvigionamento, richiedeva, dico, che

provvedesse a questa mancanza collo stabilimento di magazzini d'ogni maniera. Per questo fine si erigevano alle spalle dell'esercito, e segnatamente in punti d'incrociamento delle strade e in luoghi coi quali fosse facile stabilire comunicazioni per acqua, fortificazioni con granai (*horrea*, cfr. p. 647), magazzini di fieno per la cavalleria (*foenilia*, *palearia*) e cataste di legne tagliate e di fascine, parte come materiali per far fuoco, parte da adoperare nell'impianto di campi fortificati, nelle costruzioni di ponti o di grandi macchine d'assedio. Cotali magazzini, fortificati da palizzate, formano il principio dei bassirilievi che adornano la colonna di Trajano e la colonna d'Antonino (fig. 522 *a*, *b*, *c*).

a *b* *c* *d*

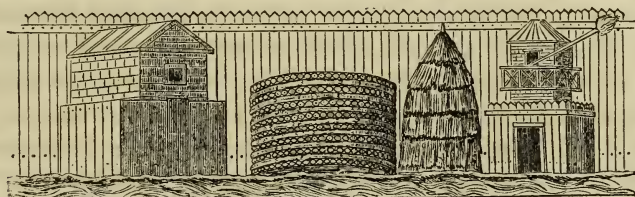



Fig. 522.

— Fig. 522 *d* esemplifica uno di quei posti d'osservazione, fortificati, che si erigevano a non troppo grande distanza l'uno dall'altro. Sul ballatoio, che gira intorno all'edifizio, era postata la guardia che doveva osservare i movimenti del nemico e far passare, con fiaccole accese, per tutta la catena dei posti gli opportuni segni d'allarme.

Per conchiudere il nostro studio intorno alle armature, aggiungiamo qui la copia di due pretoriani (fig. 523), da un gran bassorilievo del Louvre, la cui restaurazione è per verità molto arbitraria. È noto che Augusto istituì una speciale guardia imperiale di nove coorti (*cohortes praetoriae* o *praetoriani milites*), che stavan di guarnigione parte in Roma parte nelle città circonvicine; questo corpo, aumentato da Vitellio fino a 16 coorti, ossieno 16,000 uomini, fu più tardi nuovamente ridotto a dieci coorti. Come truppe della guardia del corpo, i pretoriani avevano una posizione privilegiata in confronto dei legionari, sia per lo stipendio molto maggiore, sia per la minor durata del servizio, sia, come mostrerebbe anche la nostra illustrazione, per la più ricca e splendida armatura. Da Tiberio fu loro

Fig. 523.

concessa una caserma fortificata (*castra*) in Roma; ed è pur noto che questa prepotente soldatesca, fidando nella propria forza, pesava colla più arbitraria influenza sia sulle faccende politiche, sia sulla persona dell'imperatore. Questo superbo e prepotente contegno traspare anche dai due pretoriani copiati nella nostra incisione.

Lo stendardo aveva già presso i Romani quel medesimo significato militare che ebbe poi pei soldati del medio evo, ed ha ai nostri giorni ancora. Alla bandiera giurava il soldato; la bandiera formava il centro di riunione per le file disciolte nel calor della mischia; salvare la bandiera era il supremo punto d'onore, perderla attirava obbrobrio e disprezzo sull'alfiere e sulle truppe. Parecchi casi ci sono riferiti di ufficiali che, per ravvivare lo spento coraggio dei soldati, gettarono la militare insegna in mezzo alle file nemiche oppure dentro le nemiche trinciere; e i soldati per strappar la bandiera alle mani del nemico non videro più alcun pericolo, pronti a spargere fin l'ultima goccia di sangue. Nella battaglia al Trasimeno l'alfiere morente scavò colla sua spada una fossa, in cui seppellì il *signum*; nella disfatta di Varo un alfiere strappò l'aquila dal fusto, e sfuggì colla medesima dagli inseguenti tedeschi nascondendosi in una palude. — Il *signum* aveva, in origine, la semplice forma

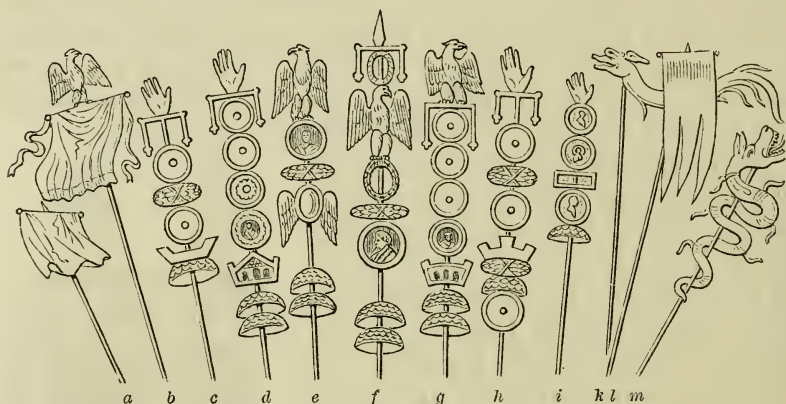



Fig. 524.

d'un manipolo di fieno fissato in cima a una lancia (1); ma questa semplice forma fu ben presto cambiata. In luogo del fascio di fieno subentrò un drappo quadrilatero (*vexillum*) (fig. 524 *a*), inferito ad una sbarra di legno trasversale e fissato in cima dell'asta; quest'era l'insegna per

(1) Forse i fasci di foglie, legati con lacci e messi spesso alle aste di seriori *signa*, non sono che una reminiscenza di quella primitiva forma dello stendardo (cfr. fig. 524, *a*, *c*, *f*, *h*).

piccole divisioni di infanteria, ed era poi sempre per la cavalleria (cfr. *Col. Trajan.* N. 6, 16, 66. *Col. Antonin.* N. 26, 51, 52). Diverso dal *vexillum* è il *signum*, il quale constava d'un'asta con attaccatovi in cima un *insigne* fisso, che aveva la forma d'un animale — come per esempio d'una lupa, d'un cavallo, d'un elefante, d'un cinghiale, d'un capricorno — oppure d'una mano stesa (fig. 524 *c*, *d*, *h*, *i*); quest'ultima maniera di *insigne* serviva di solito come stendardo dei manipoli; il *signum* con una figura d'animale, invece, come insegna delle coorti. Come *signum* comune della intera legione era stata introdotta fin dal tempo di Mario l'*aquila*, ch'era d'oro o d'argento e fissata in cima all'asta coll'ali stese e spesso col fulmine negli artigli. È molto difficile di classificare il gran numero e la gran varietà di *signa* che noi troviamo sopra bassirilievi e medaglie, troppo manchevoli essendo le notizie degli autori intorno alle insegne militari. Oltre alle figure d'animali, ond'eran distinte le singole coorti, si appiccavano usualmente all'asta del *signum* anche ritratti di generali e imperatori (fig. 524, *d*, *f*, *i*), dischi (*c*, *d*, *g*, *h*), fregi ad imitazione delle mura, con porte e merli (*d*, *g*, *h*) — certo in ricordanza di fortezze prese d'assalto — rostri navali, e, infine, tavolette col numero della rispettiva coorte. L'asta dell'*aquila* legionaria, però, pare fosse sempre priva di siffatti ornamenti accessori (fig. 541) o che tutt'al più portasse un *vexillum* (fig. 524, *b*). — Non dobbiamo intralasciare di far qui menzione anche del principale stendardo dei primi imperatori cristiani, che, come è noto, si disegnava col nome di *labarum*. Eusebio ci descrive il *labarum* come una lunga asta, con una sbarra trasversale a cui era sospesa la bandiera in forma d'un drappo serico quadrangolare, con intessutavi entro l'effigie dell'imperatore regnante e de' suoi figli; la cima dell'asta era ornata d'una corona d'oro, ed entrovi il monogramma di Cristo e la figura della croce. Questo vessillo imperiale, che noi vediamo, a cagion d'esempio, sopra medaglie dell'imperatore Costantino il grande, di Costanzo II, di Valente ecc. — solo che qui è il drappo che porta il monogramma di Cristo — era riguardato nell'esercito come un palladio, ed era quindi destinata a proteggerlo una « guardia del vessillo » composta di cinquanta guerrieri scelti. — Le insegne militari dei barbari si distinguevano essenzialmente, nella loro forma, da quelle dei Romani. Talvolta erano simili ai nostri gonfaloni medievali (fig. 544 *l*); ma più spesso avevano la forma di un drago colle fauci spalancate e irte d'una fila di acute zanne (fig. 524 *k*, *m*). Queste barbariche insegne sono di frequentissima occorrenza tra le armi intrecciate in forma di leggiadri trofei, di cui vanno adorni i grandi monumenti della romana antichità. Secondo un passo in Suida, questi draghi erano fatti con drappo di seta; per l'aperta bocca il vento en-

trava in questa specie di spoglia, la faceva gonfiare a guisa di otre, e usciva cigolando per certe piccole aperture ch'erano nella coda del mostro.

Trombettieri (*tubicines*) e suonatori di corno (*cornicines*) erano i suonatori nell'esercito; ma come fossero distribuiti nei diversi corpi, noi non sappiamo. I *tubicines*, suonando la *tuba* ossia la tromba dritta, davano il segnale dell'assalto e della ritirata; accompagnavano, per fermo, col suono dei loro strumenti anche i sacrifici che il generale compiva in presenza dell'esercito, come si scorge dal bassorilievo da noi dato nella fig. 498. Il segnale della partenza era invece dato col *cornu* (cfr. p. 229); è probabile anzi che questo fosse lo strumento col quale si suonava, in generale, la marcia; noi vediamo per lo meno i suonatori di corno aprire la marcia delle truppe così sulla colonna di Antonino (fig. 529) come sull'arco di Costantino (fig. 532). Il segnale pel cambio delle sentinelle notturne era dato invece dalla *bucina*, un più piccolo strumento a fiato, con certi attortigliamenti spirali a guisa di chiocciola; ma pei segnali della cavalleria serviva il *lituus*, una tromba di forma simile al bastone ricurvo usato dagli auguri (cfr. fig. 249). Dal tempo delle guerre dei Romani coi popoli germanici, par che entrasse anche il costume di vestire gli alfieri e i musici colla tedesca pelliccia (cfr. fig. 529 *f*).

Al completo allestimento d'un esercito, però, quando era bisogno di assediare o di difendere luoghi forti, appartenevano ancora l'artiglieria pesante, se così è lecito esprimerci, e macchine di diversa natura, intese o a difendere gl'assedianti nel loro avanzare contro le mura nemiche, o a respingere gli assalti del nemico contro le fortificazioni. Quando le colonne dell'esercito movevano, senz'altre precedenti operazioni d'assedio, direttamente contro le fortificazioni nemiche per prenderle d'assalto, allora i soldati della seconda fila e quelli delle file seguenti solevano tenere gli scudi stesi orizzontalmente sul capo, mentre gli uomini della prima fila e gli uomini estremi delle ale li portavano davanti alla persona in direzione verticale; in questa maniera la colonna poteva

Fig. 525.

avanzare e scalare il vallo, difesa dai proiettili dei nemici mediante quel tetto simile al guscio d'una tartaruga (*testudo*) (fig. 525). Ma pel regolare assedio di luoghi forti e ben provvisti di viveri si richiedevano preparativi di maggior momento. Si bloccava anzitutto la piazza nemica, cingendola tutt'intorno d'un vallo (*circumvallatio*) con bastioni; questo vallo diventava quindi la linea di partenza per tutte le ulteriori operazioni. Si dovevano fabbricare i *musculi*, ossieno quelle macchine che proteggevano dai proiettili nemici gl'assedianti, mentre questi erano occupati nello scavare le gallerie sotterranee, e che contenevano dentro di sè uomini armati, i quali potevano, così difesi, penetrar nella breccia; bisognava preparare con vimini intrecciati i ripari di graticci (*crates*), i parapetti (*plutei*), le *vineae* e le testuggini, ossia ripari contro il rovinar della terra e delle macerie, a fine di proteggere gli arcieri, i frombolieri e quelli che lavoravano nel condurre le mine e nei rinterri; dovevasi provvedere tutto il materiale necessario pel terrapieno d'assedio (*agger*) sul quale gli assedianti s'andavano accostando alle mura nemiche, e per la costruzione delle torri mobili (*turres ambulatoriae*, oppure *mobiles*); bisognava infine piantare e disporre tutte quelle macchine da lànciare proiettili (*tormenta*), intorno alle quali possediamo bensì le descrizioni degli scrittori, ma ci manca l'opportuno riscontro degli esempi monumentali, in quanto che le poche copie di macchine siffatte che occorrono sulle colonne Trajana e Antoniniana non offrono nel loro insieme che un'imagine molto imperfetta e vaga degli oggetti. È un merito di Köchly e di Rüstow quello d'avere, con perfetta intelligenza tecnica della materia, restaurate queste macchine d'assedio e questi pezzi d'artiglieria pesante sulla base della descrizione degl'antichi; e noi invitiamo perciò il lettore a consultare i disegni illustrativi che vanno annessi alle pubblicazioni (1) di quei due dotti investigatori. Qui faremo menzione di talune, soltanto, di queste macchine, per le quali forniscono qualche appoggio i monumenti del periodo imperiale.

Quando gl'assedianti s'erano già di tanto accostati al muro nemico da poter far uso delle macchine per far breccia, allora si metteva in azione un poderoso trave col capo rivestito di ferro, oppure foggiato in forma d'una ferrea testa di montone; onde veniva a questa macchina il nome di *aries*, κριός. L'ariete più piccolo, proprio particolarmente della più antica arte della guerra, era tenuto alto e messo in oscillazione da un certo numero d'uomini robusti, i quali, con moto concorde, battevano

(1) Rüstow *und* Köchly, *Geschichte des griechischen Kriegswesens*, p. 196 segg., 307 segg., 378 segg. Rüstow, *Heerwesen und Kriegführung C. Julius Caesar's*, p. 137-154. *Griechische Kriegsschriftsteller*, *griechisch und deutsch*, *mit kritischen und erklärenden Anmerkungen von Köchly und Rüstow*.

il muro; in questa maniera vediamo, sulla colonna Trajana, essere diroccato da soldati barbarici un forte difeso da guerrieri romani (fig. 526). Apparteneva alla classe degli arieti minori anche l'ariete sostenuto da ruote, *aries subrotatus*, che era adoperato anche in tempi seriori, e che ci è esemplificato da un bassorilievo d'una lucerna d'argilla (fig. 460 *l*). Un perfezionamento essenziale dell'ariete fu attuato dai Greci, in quanto essi, in luogo del primitivo corto trave, costruirono un grande albero, lungo da 60 a 100 piedi (quello inventato da Egetore di Bisanzio avrebbe avuto perfino una lunghezza di 180 piedi), epperò consistente di parecchi pezzi insieme commessi; questo ariete, sospeso mediante catene o corde ad una gran trave orizzontale collocata sopra dei sostegni ritti, era vibrato in qua e in là, mediante corde attaccatevi, con poca fatica manuale e con maggior forza d'impulsione. Un altro grande ariete era quello che poggiava sopra una base a modo di banco, ch'era mossa facilmente avanti e indietro sopra dei rulli.

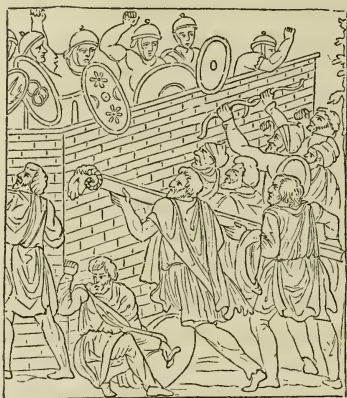



Fig. 526.

A fine di proteggere questa macchina e i soldati che la manovravano dai proiettili d'ogni maniera con cui gli assediati tentavano di disturbare i lavori della breccia, serviva la testuggine fornita d'ariete (*testudo arietaria*, χελώνη κριοφόρος), ch'era una specie di capanna fatta di tavole, con un tetto a schiena d'asino; oppure aveva la forma d'una casa (fig. 527), la quale spesso era anche fornita d'una speciale tettoia a pulpito per covrire la testa dell'ariete, che sbucava fuori dalla facciata del frontispizio. — Le falci murali (*falx muralis*), per diroccare il muro strappandone via le pietre, come pure i perforatori delle mura (*terebra*, τρύπανον), che avevan forma di arieti armati di acuta punta, ed erano mossi sovra de' rulli, erano similmente difesi da tetti siffatti. Gli assediati, da parte loro, per sconcertare i lavori d'assedio e per rendere inefficaci le macchine adoperate contro le loro mura, ricorrevano ad ogni maniera di mezzi. Dall'alto delle mura scagliavano sugli assalitori dei vasi con fuoco, fiaccole impeciate, piombo fuso, *malleoli* [ossieno certe frecce guernite alla cima d'una gabbia in fil di ferro, simile alla testa d'una conocchia, e piena di materie infiammabili; datogli fuoco

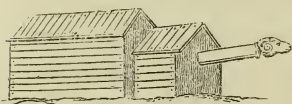



Fig 527.

prima di lanciarlo, il proiettile appiccava le fiamme a tutto ciò su cui avesse fatto presa] e massi di pietra (cfr. fig. 525); cercavano d'incendiare le macchine degl'assalitori, o di spezzarle; tentavano di tirare in su l'ariete mediante masse di pietre calate giù sospese a delle corde, o mediante lacci e tanaglie; oppure procuravano di indebolire la forza dei colpi per le macchine nemiche con sacchi di sabbia e cannicci calati giù dalle mura. Sulla colonna Trajana si vede una macchina, che è per verità molto difficile da spiegare, ma che ad ogni modo era adoperata in difesa delle mura (fig. 528). — Un'altra maniera di penetrare in una piazza fortificata consisteva nello scavare sotto le mura; al qual uso adoperavano un congegno che constava d'una tettoia a pulpito mossa sopra delle ruote e fatta di forti tavole; questa macchina era spinta col suo lungo e dritto spigolo contro il muro dei nemici. Il nome suo era quello di capanna da breccia o ariete da breccia (*musculus*, χελώνη διορυκτίς). Forse non è cosa differente quel tetto a pulpito, posato sopra delle ruote, che si vede sulla colonna Antoniniana; dove però, essendo le truppe in marcia, esso è tirato da cavalli e spinto da soldati. — Difficilissima cosa è il formarsi un giusto concetto della maniera come erano mosse quelle poderose torri mobili (*turris ambulatoria*, *mobilis*, πύργος); dove che per contrario non è difficile il figurarsi la loro struttura, secondo le notizie degli scrittori. È da deplorare, che l'altissima importanza inerente all'argomento dei lavori d'assedio greci e romani, e il vivissimo interesse dai medesimi suscitato, abbia aperto il varco a talune portentose ricostruzioni delle antiche macchine d'assedio, che non trovano alcuna conferma nè nei monumenti, nè negli antichi scrittori di cose militari; e che siffatte fantastiche congetture, colle quali alcuni filologi del XVII e del XVIII secolo si compiacquero d'illustrare le loro dotte dissertazioni, sieno tuttavia e senza scrupolo imbandite ai lettori da qualche scrittore moderno. Secondo le notizie di Διάδης, un celebre greco scrittore di cose militari, la più piccola torre mobile s'elevava a un'altezza di 90 piedi sopra una base di 25 1/2 piedi quadrati, ed era internamente divisa in dieci piani (*tabulata*, oppure *tecta;* quindi *turris contabulata*, στέγη), che conducevano dall'uno all'altro mediante scale; i capi delle travi di ciascun piano sportavano fuori d'alcune braccia e sostenevano ballatoi, difesi da parapetti, che giravano la torre tutt'attorno. Il piano più alto, oppure la piattaforma, coperta per riparo da un tetto, era occupata da pezzi d'artiglieria leg-

Fig. 528.

gera; nell'ultimo inferior piano si custodivan l'acqua e gli altri apparecchi da spegnere il fuoco che per avventura s'appiccasse alla torre. All'altezza del muro nemico trovavasi un ponte levatoio (*pons*, ἐπιβάθρα, σαμβύκη) che si calava al momento opportuno per effettuare il passaggio sugli opposti spaldi. Circa al modo come queste torri fossero messe in movimento ci manca ogni notizia o cenno; secondo i calcoli di Rüstow e Köchly, nel libro suaccennato, per movere una torre dell'altezza di 90 piedi e del peso presumibile di 800 quintali, si richiedevano dai 60 agli 80 uomini; e una forza naturalmente di molto maggiore dovevasi impiegare per mettere in moto le torri che arrivavano ad un'altezza molto maggiore — fin doppia — dell'indicata.

Per il passaggio di truppe sopra dei fiumi, quando per avventura non fosse possibile il guado, servivano piccoli battelli, di cui il carcame era di legno, mentre il fasciame delle coste era di graticcio ricoperto di pelli. Questi battelli, ciascuno dei quali poteva sopportare il peso d'un certo numero di soldati, erano per solito fabbricati sul luogo; e sola-

Fig. 529.

mente nel tempo dell'impero soleva, nei grandi eserciti, ogni singola legione portarsi dietro un certo numero di pontoni pel passaggio forzato di fiumi. Intorno al modo di costruire siffatti ponti di barche siamo abbastanza ben informati. Da piccole navi completamente armate i pontoni erano via via rimorchiati fino al posto che dovevano occupare nel ponte che si andava costruendo, e là ancorati dalla parte della prora con certi canestri di forma piramidale, pieni di sassi. Si congiungevano con travi i pontoni, e con assi disposte trasversalmente sulle travi si formava il piano del ponte. Il ponte, così per dargli maggiore solidità, come per evitare che i cavalli si spaventassero, era dalle due parti ri-

cinto d'un parapetto. Alcune volte ad una estremità del ponte si erigevano torri mobili per difesa dal nemico irruente. La fig. 529 ci fa vedere la marcia dell'esercito romano sopra un cosiffatto ponte di barche gettato dall'imperatore Trajano sopra il Danubio.

Chiuderemo questo paragrafo colla rappresentanza d'una *allocutio*, ossia d'una allocuzione del capitano all'esercito, quale si vede non solamente sulle colonne di Trajano e di Antonino, ma ancora di frequente sopra medaglie (fig. 530). Circondato da' suoi ufficiali, dalle insegne militari e dai soldati, soleva il generale in capo parlare alle truppe da un luogo elevato, quando per lodare il loro valore, quando

Fig. 530.

per biasimare il loro scoraggiamento e infiammar l'animo loro a nuova energia ed a nuove prodezze; di là ancora egli decretava, in presenza delle truppe schierate, le punizioni per gli atti di viltà, e queste faceva eseguire per mano dei littori (1) che lo accompagnavano; di là pure distribuiva le ricompense che o egli stesso o l'esercito aveva assegnato ai più valorosi.

---

(1) La menzione, che qui si fa, dei littori offre un'occasione opportuna di inserire in questo luogo alcune poche parole intorno ai *fasces,* che noi vediamo nelle mani dei littori nella fig. 530 (cfr. fig. 540). Il *fascis* consisteva d'un fascio di verghe (*virgae*) tagliate dall'olmo o dalla betulla, unite insieme e legate intorno con coreggie, probabilmente di color rosso. Tra le verghe era frammessa una scure (*securis*), il cui ferro però usciva in fuori: questi erano gli strumenti coi quali si eseguivano le pene corporali o capitali. I *fasces* erano portati sulla spalla sinistra dai littori, i quali formavano la scorta costante, in pubblico, di quel magistrato, cui spettava per l'appunto questo onore, e cui essi littori precedevano andando uno per uno. Loro primo ufficio era di far ritirare la gente, ad eccezione però delle mogli di cittadini e delle vestali, e di tener libero lo spazio necessario (*summovere*) perchè il magi-

108. Decorazioni e ricompense militari (*dona*, *praemia militaria*) pel dimostrato valore appaiono già presso i Romani così numerose e diverse come gli ordini coi quali nei tempi moderni è uso che i sovrani ricompensino le virtù civili e militari; con questa sola differenza che nei tempi antichi le decorazioni erano regalate, dove che oggi sono conferite. Noi passiamo sotto silenzio quelle ricompense al soldato, che consistevano nel fare onorevole menzione del suo nome davanti alle truppe o, come oggi diremmo, nell'ordine del giorno, in un avanzamento di grado o nell'assegnargli una parte della preda: vogliamo limitarci a considerare un po' più davvicino le decorazioni militari propriamente dette. Il primo posto fra queste occupavano le *coronae*. « La più onorevole delle corone, cui il primo popolo del mondo decretava nella sua maestà, quale ricompensa della gloria acquistata, era — come Plinio (*Hist. Nat.* XXII. 3. 4) si esprime — la ghirlanda intrecciata d'erba (*corona graminea*)..... La corona di gramigna si concedeva quando le cose erano in estrema disperazione, e non ad altri che a chi avesse salvato un esercito intero. Le altre corone erano date dai capitani, e questa sola la davano i soldati al capitano. Questa medesima si chiama ancora ossidionale (*corona obsidionalis*), quando tutto un esercito è liberato dall'assedio o da vergognosa ritirata. Usavasi intrecciare questa corona di gramigna verde, colta nel luogo stesso dove l'esercito assediato era stato salvato ». L'onore di questa corona non toccava pertanto che ben di rado ad alcuno. Della *corona triumphalis*, che era in forma di ghirlanda d'alloro, s'incoronava il capo del capitano che ritornava trionfante in patria. In origine era fatta di fresco alloro, ma più tardi fu imitata coll'oro; e dal tempo della dittatura di Cesare diventò il vero diadema degli imperatori, cui però questi non portavano che nel teatro e nel circo. La *corona radiata*, fornita tutto all'intorno di raggi, era stata

---

strato esercitasse le sue funzioni; a loro spettava in secondo luogo, almeno fin agli ultimi tempi della repubblica, di eseguire sul colpevole la punizione inflitta dal magistrato: in età seriore l'esecuzione della pena non era più ufficio dei littori, ma di appositi sbirri. Dodici *fasces* spettavano ai re, ed un egual numero ai consoli; ma per la legge di P. Valerio Publicola *de provocatione ad populum*, fu decretato che uno solo dei consoli avesse, dentro la città, il diritto dei *fasces* colla scure e all'altro non fosse data che la facoltà di farsi accompagnare da *accensi* portanti i fasci, bensì, ma senza scure. Erano dodici parimenti i *fasces* usati dai magistrati *consulari potestate*, più dai decemviri, dai tribuni militari e dai proconsoli, fuori di Roma. Il dittatore era accompagnato da 24 littori; da 6 il *magister equitum*, nominato, com'è noto, dal dittatore; da 2 il pretore funzionante in Roma; da 6 il pretore destinato alla provincia, e parimenti da 6 i propretori e i magistrati con potere pretorio. Anche al *flamen dialis*, infine, e dal 42 a. C. alle vestali ancora era concesso l'onore di andar precedute da un littore. Quando un magistrato inferiore s'incontrava per via in un magistrato a lui sovrapposto di grado, il primo salutava col far togliere la scure e col fare abbassare i fasci (*fasces submittere*).

dapprima decorazione esclusiva dell'imagine di persone morte; dal tempo di Nerone occorre sovente sulle medaglie del senato, ma non fu per fermo adottata prima del terzo secolo come corona imperiale. Molto affine alla corona trionfale era la ghirlanda di mirto (*corona myrtea*), portata dal generale vincitore nel così detto piccolo trionfo, ossia *ovatio*, ond'era detta anche *ovalis*. La *corona civica*, una ghirlanda di fogliame di quercia, era data in dono al soldato romano che aveva salvato la vita d'un cittadino in battaglia. La si vede sovente, in medaglie, sul capo d'Augusto e di Galba, ma molto più di frequente la incontriamo sul diritto di medaglie imperiali, colla leggenda: OB CIVES SERVATOS. Chi nell'assalto d'una città o d'un campo fortificato avesse messo piede pel primo sulle mura nemiche era decorato dell'aurea *corona muralis*, detta anche *castrensis* o *vallaris*. La *corona rostrata* o *navalis* o *classica*, composta di tanti piccoli aurei rostri di nave, era, infine, assegnata a colui che, nella battaglia navale, fosse salito il primo a bordo della nave avversaria. Pare però che non sia stata donata fuorchè di rado, e anche a soli generali. Agrippa, fra gli altri, la ottenne dopo la duplice vittoria presso Azzio; e la forma di essa è a noi mostrata e da una medaglia d'oro colla testa di quel generale, che è ornata da una corona murale sormontata da una corona navale, e da una medaglia di bronzo della città di Nicopoli, fondata da Augusto dopo la vittoria d'Azzio; su questa medaglia si vede una corona d'alloro, nella quale sono frammessi dei rostri.

Le corone erano un ornamento del capo; ma v'era una seconda specie di decorazioni che, al pari de' nostri ordini, ornavano il petto dei valorosi. Queste erano in primo luogo le collane o collari d'onore (*torques*). In origine questa non era forse che una decorazione portata da condottieri barbarici, qual distintivo della loro dignità; al qual proposito vogliam ricordare quel duello di T. Manlio con un guerriero gallico, in conseguenza del quale Manlio ebbe pel primo l'appellativo di *torquatus*. In seguito però anche presso i Romani diventò usuale questo fregio di onore in forma sia di pesanti collane o collari (*torques*), sia di più sottili catenelle (*catellae*), avvolte in più giri attorno al collo e cadenti, fin molto in basso, sul petto. Insieme a queste v'erano le proprie e vere decorazioni, o ordini: vale a dire, piccole piastre rotonde (*phalerae*) di argento, cesellate con figure di rilievo, simili a quelle applicate alle insegne delle coorti; e dal tempo di Caracalla grandi medaglioni d'oro, spesso con entrovi pietre preziose incastonate. Le *phalerae* (come si vede da quelle che furon trovate nel podere detto Lauersfort presso Crefeld) erano affisse per certi occhielli ad un balteo formato di coreggie intrecciate e cinto intorno al busto. Sono infine da annoverare tra le distin-

zioni militari i braccialetti d'oro (*armillae*); l'*hasta pura*, ch'era un'asta con in cima un bottone di metallo prezioso (1) in luogo della punta; nonchè le diverse specie di *vexilla*, che si distinguevano, probabilmente dal colore del drappo, in *pura*, *argentea*, *caerulea* e *bicolora*. È probabile che, per effetto delle continue guerre, come della liberalità usata dagl'imperatori e dai generali imperiali nella distribuzione di militari onorificenze, non fosse raro il caso di valorosi soldati, il cui petto dovesse sentirsi abbastanza aggravato sotto il peso delle decorazioni sopravi affisse; ce ne danno un'imagine il monumento del centurione Q. Sertorio in Verona, quello di Cn. Musio, portatore dell'*aquila*, in Magonza, e infine il monumento sepolcrale rappresentato nella nostra illustrazione (fig. 531), appartenente al legato Manio Celio caduto nella sconfitta toccata sul Teutoburger-wald. Una o, a quel che pare, anche più *coronae civicae* ornano il capo di questo eroe; una massiccia *torques* cinge il suo collo, mentre due grossi anelli, sospesi a una fascia che gira dietro il collo, pendono dalle due spalle; i polsi sono chiusi entro armille, e cinque grandi medaglioni gli pendono sul petto sospesi a delle coreggie. Ma nessun eroe dei nostri giorni, quando pure sommasse insieme tutte le decorazioni, gli anelli, le tabacchiere, che per avventura ebbe in dono da mani auguste, potrebbe rivalizzare con quel tribuno della plebe, L. Siccio Dentato, che pel valore dimostrato in 120 battaglie era stato premiato con 22 *hastae purae*, 25 *phalerae*, 83 *torques*, 160 *armillae* e 26 *coronae*, cioè: 14 *civicae*, 8 *aureae*, 3 *murales* e una *obsidionalis*.

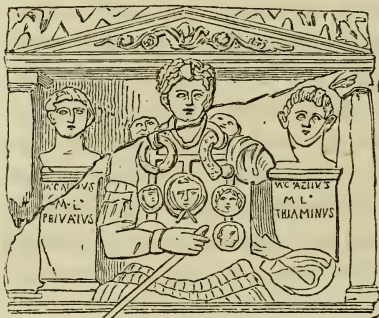



Fig. 531.

109. Ma oltre a tutte quelle onorificenze militari che abbiamo finora descritte, una ve n'era la quale non poteva toccare che al generale in capo. Quest'era il trionfo, ossia il solenne ricevimento del capitano vincitore, e il solenne suo ingresso nella città di Roma. In sul principio la cerimonia trionfale non era appunto che un vero atto di riconoscimento da parte del popolo romano, per mezzo del senato, dei servigi

---

(1) Una siffatta *hasta pura* vedesi sul diritto d'una medaglia di Arrio Secondo; cfr. Cohen, *Descript. des monnaies de la républ. rom.* pl. VII.

prestati allo Stato, epperò, conforme a questo concetto, era semplice e senza pompa. Ma già negli ultimi tempi della repubblica il trionfo era diventato una vana mostra, un pascolo alla curiosità della moltitudine, un simbolo dell'insaziabile sete di conquiste e di saccheggi del popolo romano, degli atti di crudeltà e di barbarie che alle conquiste e ai saccheggi andavano sempre compagni. L'onore del trionfo era dal senato concesso solamente al dittatore, ai consoli e ai pretori, e solo come eccezione, negl'ultimi tempi della repubblica, ad alcuni legati; ma, anche in questi casi, solamente quando il generale avesse vittoriosamente compiuta una guerra *suis auspiciis*, ossia qual capitano supremo e indipendente, e precisamente *in sua provincia*, di là riconducendo poi l'esercito a Roma. Siccome però non era sempre possibile, dopo guerre condotte in lontani paesi, ricondurre l'intero esercito a Roma, così fu più tardi deciso che, condotta a felice termine una guerra, il comandante supremo avesse sempre diritto al trionfo, quando appena il numero dei nemici uccisi in una delle battaglie non fosse inferiore dei 5,000. Sebbene del resto stesse in facoltà del generale vincitore di procedere senz'altra permissione alla marcia trionfale fuori delle mura di Roma, per esempio sul monte Albano, pure nei seriori tempi della repubblica, coll'accresciuta preponderanza del senato, l'ingresso trionfale, almeno in città, era dipendente da certe formalità prescritte. Dopo che il *quaestor urbanus* aveva esaminati ed approvati i titoli in forza dei quali un generale chiedeva l'onor del trionfo, il senato dava il consenso pel solenne ingresso in città, e concedeva i fondi a ciò necessari. Le piazze e le strade per le quali doveva passare la processione erano parate a festa; i templi erano aperti, e nubi d'incenso s'innalzavano vorticose dai coronati altari incontro al vincitore. Palchi improvvisati sorgevano dai lati delle strade, occupati da una folla fitta di gente vestita a festa, bramosa di vedere e ammirare, che giubilante faceva echeggiare la città della nota acclamazione: «*Io triumphe*». Intanto il trionfatore, al quale era concesso, pel tempo della marcia trionfale, anche per dentro la città di Roma quell'*imperium*, che altrimenti non poteva essere in vigore che fuor delle mura, aveva raccolte le sue truppe davanti le porte di Roma, al tempio di Bellona e di Apollo; chè solamente alla testa dei compagni e cooperatori della sua vittoria poteva il generale entrare trionfalmente in Roma. Il senato, la magistratura ed una parte della cittadinanza ricevevano alla *porta triumphalis* l'eroe del giorno, e aprivano la processione che di là s'andava ordinando e partiva, mentre i littori dalle due parti aprivano il varco attraverso la folla che dovunque s'accalcava. Alle autorità cittadine teneva dietro la banda d'ottone, ossia dei *tubicines*, cui seguivano, in lunga fila, le spoglie tolte al nemico. Armi

e insegne militari conquistate, e intrecciate in forma di trofei; modelli delle piazze o navi nemiche prese d'assalto; intere rappresentanze di battaglie; tavole coperte d'iscrizioni, che annunziavano le gesta del vincitore; statue simboliche che personificavano acque vittoriosamente passate e città conquistate; tutti questi e simili ornamenti del trionfo ondeggiavano affissi al sommo di grandi pali, o eran portati sopra dei ripiani portatili (*furculae*) (1), sorretti da soldati che avevano il capo cinto di ghirlande. Venivan quindi tesori d'arte, vasi preziosi e pieni di gioielli e d'altri oggetti d'ornamento d'oro e d'argento coniato, nonchè prodotti naturali, provenienti dai paesi conquistati, e portati sopra carri o bare. Meno lieta era la vista dei re, principi e nobili incatenati, che, trascinati a Roma dal vincitore affinchè rendessero più magnifico il suo trionfo, procedevano col capo chino e scherniti dalla rozza plebe verso il loro ignominioso destino nella prigione Mamertina. Tenevano lor dietro i tori pel sacrificio, ornati a festa e colle corna indorate, accompagnati dai sacerdoti e dai vittimari. Veniva poi, finalmente, sulla magnifica guadriga il trionfatore stesso, preceduto da cantori, musici, e talvolta anche da buffoni. Ornato della *toga picta* e della *tunica palmata*, che per il tempo del trionfo si toglievano dalla statua di Giove Capitolino, appariva il trionfante duce ritto in piedi sull'alto carro trionfale, portando in mano un ramo d'alloro (2) e l'eburneo scettro coll'aquila in cima; stavagli dietro sul carro un *servus publicus*, che teneva sollevata sopra la testa dell'eroe l'aurea *corona triumphalis*. L'esercito, infine, sotto il comando dei legati e dei tribuni, chiudeva la lunga processione, la quale, movendo dal *Campus Martius*, e attraversando il circo di Flaminio, veniva alla *porta Carmentalis* e di là pel *Velabrum*, attraverso il *circus maximus*, per la *via Sacra* e pel *Forum* arrivava sul Campidoglio. Qui giunto il trionfatore deponeva la sua aurea corona d'onore nel grembo di Giove Capitolino, compiva i *suovetaurilia* d'uso (cfr. p. 664), e con un banchetto chiudeva quel giorno solenne. Bene è vero però che negli ultimi secoli della repubblica, la conquista

---

(1) *Furculae*: così anche nella 2ª edizione, e così pure nell'indice, col rinvio a questo luogo. Tuttavia *furcula*, diminutivo di *furca*, varrebbe piuttosto a significare un sostegno o un puntello in forma di forca, e qui leggeremmo più volentieri *fercula*, chè *ferculum* (cfr. ancora p. 599) è anche « un ripiano o una barella ad uso di portar le spoglie de' nemici nei trionfi, e le statue degli dei nelle processioni ». *N. d. T.*

(2) Secondo un uso introdotto da Augusto, gli imperatori trionfanti portavano sempre un ramo e una corona d'alloro, che si tagliava da un sacro boschetto d'alloro che quell'imperatore aveva piantato alla nona pietra miliare della via Flaminia, presso la villa di Livia; questi rami erano nuovamente piantati nel terreno dopo compiuta la solennità trionfale.

dei ricchi Stati della Grecia e dell'Oriente offrendo in massa tesori d'arte delle spogliate città onde eran fatti splendidi i trionfi, la processione trionfale durò oltre il fissato tempo d'un giorno. Così, p. es., il trionfo di Sulla durò due giorni, e tre quello di Paullo Emilio vincitore di Perseo. L'ultimo trionfo che sia stato concesso a un generale romano fu quello d'Ottaviano, dopo la vittoria ch'ei riportò sopra Antonio. Da quel tempo gl'imperatori arrogarono a sè soli il diritto del trionfo. In sostituzione del trionfo subentrarono, qual premio dagl'imperatori concesso ai segnalati meriti in pro dello Stato, gli *ornamenta triumphalia*,

Fig. 534. Fig. 533. Fig. 532.

consistenti nella *toga picta*, nella *tunica palmata*, nello *scipio eburneus*, nella *sella curulis*, nel *currus triumphalis* e nella *corona laurea*. Gli imperatori stessi poi magnificavano le loro gesta coll'erigere archi trionfali. Come illustrazione della processione trionfale abbiamo scelto dai bassirilievi che adornano i monumenti del periodo imperiale quelle parti colle quali si può mettere insieme la processione nell'ordine sopra descritto.

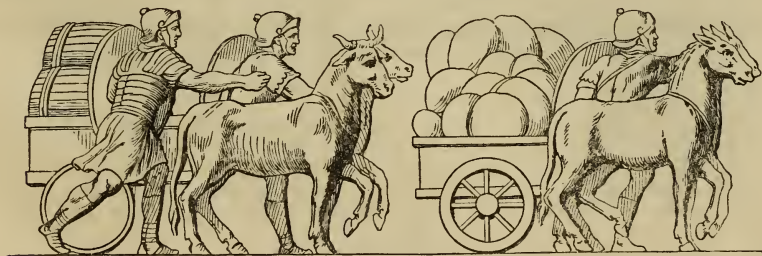



Fig. 535.

Dai bassirilievi dell'arco di Costantino è tolto il gruppo dei *tubicines*, che apre la marcia trionfale (fig. 532). Appartengono al medesimo

arco anche i soldati che vengono immediatamente dietro la banda, portando vittorie e statuette affisse in cima a dei pali (fig. 533). Dietro a questi vediamo un guerriero (fig. 534) con pezzi d'armatura conquistati al nemico, e composti in forma di trofeo. Dobbiamo però confessare che questa figura, mancandoci un originale acconcio pel nostro intento, ha dovuto essere messa insieme da diversi monumenti ; chè la persona del soldato è tolta dall'arco di Severo, dove che il trofeo da lui sorretto appartiene a un bassorilievo del teatro d'Orange. Dall'arco di Severo provengono i carri che vediamo guidati da soldati e carichi di balle e botti

Fig. 536.

(fig. 535); è ben vero che a lor luogo questi carri possono piuttosto riguardarsi come formanti parte d'un convoglio dei viveri ; ma possono tuttavia trovar posto anche qui per amor di compimento. Vien poi la fig. 536

Fig. 537.

che è presa dall'arco di Tito, e rappresenta un convoglio d'uomini, cinti di corone, che portano sulle spalle delle barelle su cui son disposti e messi in mostra i sacri arnesi predati al tempio di Gerusalemme :

viene davanti l'aurea tavola del sacrificio col sacro calice e colle tube adoperate nel rito giudaico, e dietro a questi oggetti il candelabro a sette braccia. Nello sfondo si vedono quelle tavole che portavano scritti i nomi delle battaglie vinte e delle conquistate città. Magistrati, col festivo ornamento della toga e portanti in mano rami d'alloro, accompagnano questa, che è forse la parte più preziosa delle spoglie trasportate a Roma dall'imperatore. Vien quindi, parimenti dall'arco di Tito,

Fig. 538. Fig. 539.

la figura del dio fluviale Giordano (in atteggiamento simile a quello del Reno e del Nilo della collezione Vaticana), sopra una barella sorretta sulle spalle da uomini. Tra i numerosi esempi di gruppi di guerrieri carichi di catene, che i monumenti ci offrono, noi abbiamo

Fig. 540.

scelto per la composizione del nostro *triumphus* uno (fig. 538) di quelli che adornano l'Arco degli Orefici; principi Parti, incatenati, son qui condotti da dei soldati romani. Nel disegno che vien subito dopo (fig. 539) si vedono quei tori, ornati a festa e condotti da vittimari e da sa-

cerdoti, che in lunghe file son rappresentati sull'arco di Tito. Sulla quadriga, magnificamente adorna, appare l'imperatore stesso, tenendo lo scettro nella destra sollevata (fig. 540). Il *servus publicus*, che nell'uso era destinato a tener la *corona triumphalis* sopra il capo dell'imperatore, è qui sostituito dalla dea della vittoria; e *Roma*, precedendo la quadriga, conduce al morso i cavalli. Littori e senatori circondano il carro del trionfatore. Che talvolta il carro trionfale, anzichè da quattro cavalli, fosse tirato da quattro elefanti, è cosa non solamente attestata dagli antichi autori, ma ancora dai monumenti; sopra le medaglie imperiali, a cagion d'esempio, non è raro che si vegga il trionfatore sopra un cocchio tirato da elefanti. Formano la chiusa della nostra illustrazione i *suovetaurilia* (fig. 541) compiuti dall'imperatore Trajano alla presenza dell'esercito, e da noi già descritti a pag. 664.

Fig. 541.

Siccome non siamo in grado di addurre alcuna prova od esempio monumentale che si riferisca al così detto piccolo trionfo, l'*ovatio*, così basterà l'accennar qui che l'*ovatio* era dal senato concessa qual premio a quei generali le cui vittorie non sembrassero abbastanza importanti da meritare l'onore del trionfo, oppure non fossero state riportate dal generale *suis auspiciis*. Nell'*ovatio* il generale soleva fare il suo ingresso, in antico a piedi, più tardi a cavallo, vestito della *toga praetexta* e ornato della corona di mirto.

110. Rendere al morto i funebri onori, pagar questo tributo, questo sacrosanto diritto del defunto, si diceva appo i Romani *justa facere* o *ferre*, precisamente com'era detto dai Greci τὰ δίκαια e τὰ νόμιμα (cfr. § 60). Là dove vero amore accompagnava la persona che partiva, soleva per certo il più stretto parente imprimere un bacio sulle labbra del morente, come per raccoglierne l'estremo spiro che sen fuggiva (*extremum spiritum ore excipere*). La mano della stessa persona chiudeva anche gli occhi e la bocca dell'estinto, affinchè il volto conservasse nella morte un'espressione tranquilla. Quindi, come per aver la certezza che la morte era realmente sopravvenuta, gli astanti chiamavano ripetutamente per nome, ad alta voce, il morto, oppure intuonavano un lamento, e tra lagrime mandavano dietro al partito l'ultimo addio (*extre-*

mum vale); un atto cui i Romani designavano col nome di *conclamatio*. Seguivano poi i preparativi del funerale, i quali, naturalmente, come le cerimonie stesse del funerale, si regolavano secondo le condizioni di fortuna del defunto.

Per la classe più povera il trasporto funebre era semplice e disadorno. Dopo le lavande d'uso si trasportava di nottetempo il cadavere sopra una bara (*sandapila*) da dei becchini (*vespillones*) fuor della casa al comun cimitero, destinato pel popolo, davanti alla porta Esquilina; quella località che Orazio fa teatro della scena di stregoneria della evocatrice di morti Canidia, ma che da Mecenate fu trasformata in un parco, noto col nome di *horti Maecenatiani*. Per alleggerire al povero le spese dei funerali s'erano formate delle confraternite (*collegia tenuiorum*), simili a certe moderne società che hanno appunto per iscopo di sopperire alle spese occorrenti nel caso di morte di alcuno dei soci (*Sterbekassenverein*); questi *collegia*, venendo a morire alcuno dei soci, pagavano ai superstiti del defunto, dalla cassa sociale formata dai contributi annuali dei membri della società, una somma determinata.

I ricchi, all'opposto, solevano spiegare la massima pompa in occasione dei funerali. In primo luogo si notificava appo il *libitinarius*, il servo del tempio di Venere Libitina, l'avvenuto decesso, e il nome del defunto era iscritto nelle liste mortuarie: a quello stesso modo come si era per legge tenuti di notificare le nascite nel tempio di Venere Lucina. Il *libitinarius* forniva quindi, dietro pagamento, le suppellettili necessarie pel trasporto funebre e per la sepoltura, e mandava insieme gli schiavi cui spettava la cura del cadavere. Il cadavere era anzitutto levato dal letto di morte e deposto in terra (*deponere*); lavato con acqua calda, e dall'untore (*pollinctor*) unto d'olio odoroso e di unguenti; e ciò così nell'intento che la vista del morto facesse meno ribrezzo, come anche per ritardare una troppo rapida putrefazione, dappoichè nelle case di grado il cadavere soleva restare esposto per sette giorni. Il morto era quindi ornato de' suoi abiti più belli, vestito della toga, e messo sul *lectus funebris*, che era una lettiera o bara, che dir si voglia, tutta lavorata d'avorio, o per lo meno sostenuta da piedi d'avorio, con sopravi stese coperte di porpora o ricamate d'oro, e tutt'intorno cinta e coronata di festoni, di fiori e di serti fronzuti. Una incoronazione del cadavere, che vedemmo costume dei Greci (cfr. p. 327), non era usata appo i Romani, e solamente si mettevano nella tomba insieme col morto quelle corone d'onore ch'egli aveva ricevuto in vita. E infatti in tombe romane furono trovate parecchie cosiffatte ghirlande intrecciate di sottili fogliette d'oro. In sepolcri romani si trovano anche delle monete; ma che questo fatto ci dia il diritto di ammettere che

anche in Roma esistesse il costume, come vedemmo dei Greci, di dare al morto il denaro destinato a Caronte, noi crediamo più che dubbioso, perciocchè questo costume, sebbene alcune volte se ne faccia menzione anche da poeti romani, non può essere inteso se non messo in relazione col greco concetto del viaggiare dei morti. Il *lectus funebris* era collocato nell'*atrium* della casa per modo che il cadavere avesse i piedi rivolti all'uscita; accanto al *lectus* mettevasi una profumiera, e davanti alla casa si appiccavano rami di cipresso e d'abete in segno di lutto.

Dopochè il cadavere era stato in mostra, come già fu accennato, per lo spazio di sette giorni, cominciavano le vere cerimonie preparatorie della sepoltura. Il trasporto aveva luogo nelle ore antimeridiane, nelle ore cioè del maggior movimento e della maggior vita per le strade di Roma, cosicchè più grande fosse il concorso da parte degli invitati e grandissimo il numero degli spettatori. Che se alle esequie andavano congiunti pubblici giuochi, il popolo era espressamente invitato, per la voce di araldi, ad assistervi. Una siffatta pompa funebre pubblicamente annunziata si diceva *funus indictivum*, od anche, per fermo, *funus publicum;* e la formola colla quale il pubblico gridatore ne dava l'annunzio era come segue: « *Ollus Quiris leto datus est. exsequias* (*L. Titio. L. filio*) *ire cui commodum est*, *iam tempus est. ollus ex aedibus effertur* ». Il *dissignator*, al quale era addetto un *accensus* ed anche uno o più littori pel mantenimento dell'ordine, ordinava, davanti alla casa del defunto, la fila di coloro che prendevano parte alla solenne processione funebre. Aprivano il convoglio i *tibicines*, in numero di dieci, perchè la legge delle dodici tavole aveva limitato a questo il numero dei musicanti d'un convoglio funebre; venivano dopo, almeno in un periodo più antico, le *praeficae*, le piagnitrici prese a nolo, le quali, con ogni esterna dimostrazione di profondo dolore, intuonavano canzoni laudative in onore del morto (*naeniae*, *mortualia*). La schiera di mimi, che seguiva subito dopo, era particolarmente intesa al trattenimento della folla assistente ai funerali; essi recitavano in parte passi serii di poeti tragici che potessero in qualche modo convenire alla persona morta; in parte invece davano spettacolo di scene comiche, nelle quali, rappresentando talvolta uno dei mimi la persona stessa del morto, erano per avventura messe in ridicolo le singolarità del carattere di questo in maniera abbastanza comica ed efficace. Immediatamente innanzi alla bara andavano persone a ciò particolarmente destinate, portanti le *imagines majorum* del morto, ossieno i ritratti di famiglia in forma di maschere di cera (cfr. p. 541); e costoro dovevano in ogni punto essere abbigliati e acconciati come le persone da loro rappresentate, portando anche

quei distintivi che avevano appartenuto a queste durante la loro vita. E non solamente gli avi in linea diretta figuravano in questa processione, ma ancora i parenti collaterali mandavano le proprie *imagines majorum*, a maggior decoro della pompa funebre, la qual cosa però era, naturalmente, possibile soltanto per le antiche famiglie molto diramate; dove che la nuova nobiltà doveva pur accontentarsi d'un piccolo numero di *imagines;* a meno che, come infatti solevano taluni vani *parvenus*, non facessero sfilare in parata nei loro funerali delle *imagines* di avi da loro stessi coniati. La magnifica bara succedeva quindi, portata dai prossimi parenti del morto, od anche da schiavi emancipati in libertà per testamento. Gli altri parenti, gli amici e i liberti circondavano la bara, oppure la seguivano, vestiti di scuri abiti di lutto, senza alcun ornamento aureo. Fu solamente sotto l'impero che, avendo l'uso di portar vestiti di vari e vivaci colori surrogato l'antico generale costume di vestire abiti bianchi, questi valsero, almeno appo le donne, come segno di lutto. Dall'abitazione del morto il convoglio moveva verso il *forum.* Colà giunti, la bara era deposta davanti ai *rostra;* e dopo che i portatori delle maschere di cera avevano preso posto sulle sedie curuli, soleva un parente del morto salir la tribuna degli oratori e dire l'orazione funebre (*laudatio funebris*), esaltando non solamente i meriti del morto, ma toccando ancora quelli degli avi, le cui imagini erano presenti. Nel che l'oratore non si sarà per fermo molto rigorosamente attenuto a quel precetto che, secondo quella notizia ciceroniana: «*nam mentiri nefas habebatur*» (cfr. p. 327), caratterizzava le orazioni funebri dei Greci del tempo più antico; ed è per contrario da credere che il *laudator funebris* s'astenesse da qualunque osservazione che potesse suonar biasimo dell'estinto. Finito il discorso, la bara era nuovamente sollevata dai portatori, e il convoglio si metteva nuovamente in via, nello stesso ordine di prima, movendo verso il luogo della sepoltura.

E il modo della sepoltura poteva essere di due maniere. O si deponeva la salma, secondo il più antico costume, entro un sarcofago (1) (*arca*, *capulus*), in una camera sepolcrale murata, o rivestita internamente di sassi — un costume che da alcune poche famiglie patrizie, per esempio dai Cornelii, fu conservato anche in un periodo seriore; oppure il cadavere era dato alle fiamme. In questo secondo caso si rac-

---

(1) Secondo un passo di Plinio (*Hist. Nat.*, II, 98, cfr. XXXVI, 27) esisteva in vicinanza di Asso, nella Troade, una pietra, che aveva questa singolare proprietà, che i cadaveri messi dentro arche fatte di quella pietra erano completamente consumati, ad eccezione dei denti, nello spazio di 40 giorni; di qui aveva quella pietra il nome di « carnivora » (*sarcophagos*).

coglievano le ceneri in un'urna, e questa si deponeva nella camera sepolcrale (cfr. § 77). Vuolsi che Sulla, temendo non fosse il suo cadavere deturpato dal popolo, abbia primamente introdotto il costume della *crematio.* Ma non andò per questo in disuso l'interramento del cadavere non arso, custodito entro arche; i due modi di sepoltura, pei quali valeva la comune espressione di *humatio*, continuarono ad essere in vigore l'uno accanto all'altro; nè esistevano prescrizioni di legge che determinassero o regolassero la scelta dell' uno anzichè dell' altro sistema. In vicinanza di qualunque centro abitato esisteva un terreno consacrato, dove si bruciavano i cadaveri (*ustrinum*, confr. pag. 436 segg.); oppure, dove non mancasse lo spazio e non ostassero prescrizioni dell'autorità locale, esisteva accanto ai grandi sepolcri ereditari uno speciale *ustrinum* per l'uso privato della famiglia. Sull'*ustrinum* era eretto il rogo (*pyra*, *rogus*); e l'altezza e decorazione di questo dipendeva naturalmente dal grado e dalle condizioni di fortuna del morto. Era costruito in forma d'altare con grossi pezzi di legna ed altre materie facilmente combustibili; sovrappostavi la bara col cadavere coperto di unguenti, d'incenso, di suppellettili, di ornamenti, di armi, uno dei prossimi parenti od amici dava fuoco alla pira, tenendo la faccia rivolta indietro, mentre i circostanti e le prefiche innalzavano una nuova *conclamatio.*

Quando il rogo era tutto bruciato (*bustum*) si spegnevan con vino le ceneri ardenti; e i parenti, invocando i mani del morto, e dopo compiuta la usuale lavanda delle mani, raccoglievano le ossa (*ossilegium*) nel grembo dei loro abiti di lutto. Con latte e vino aspergevano questi avanzi, asciugandoli poi con pannolini; li rinchiudevan quindi mescolati con sostanze odorose in un'urna sepolcrale (*ossa condere*), la quale era, più tardi, depositata nella camera sepolcrale (*componere*). Allora gli astanti mandavano l'ultimo addio al morto colle parole: *have anima candida*, oppure: *terra tibi levis sit*, od anche: *molliter cubent ossa*; e dopo compiute le lustrazioni d'uso l'adunanza dei dolenti si scioglieva. Resta dubbio dove fosse depositata e custodita l'urna per tutto il tempo finchè non era compiuto il monumento sepolcrale, laddove già non esistesse un sepolcro di famiglia; e se al momento di depositare l'urna nel sepolcro avesse luogo un'altra cerimonia speciale. Quest'urne (*urna*, *olla ossuaria*), che non di rado avevano la forma di idrie, oppure quella che è la comunissima nelle tombe etrusche, ed erano chiuse con un coperchio, sono di frequente occorrenza nelle camere sepolcrali, descritte nei §§ 77 e 78, nei *columbaria* (fig. 401 seg.) e in sarcofaghi; e di solito sono fatte di terra cotta, di travertino, di marmo, di alabastro, di porfido, di bronzo. S'incontrano non di rado anche urne di vetro,

che in questo caso sono usualmente chiuse e protette dentro casse o custodie di piombo, di egual forma; tre urne siffatte si rinvennero nel sepolcro sopra menzionato (p. 438) di Naevoleia Tyche in Pompei.

Come appo i Greci aveva luogo al nono giorno dopo l'interramento il secondo sacrificio funebre, così i Romani cominciavano in quel medesimo giorno un sacrificio unito a un banchetto (*novemdialia*, *feriae novemdiales*). Sui gradini che formavano la base del monumento sepolcrale era apparecchiato un semplice banchetto funebre (*epulae funebres*) consistente di acqua, latte caldo, miele, olio e sangue delle vittime; vicino ai sepolcri più grandi e suntuosi trovavasi anche un apposito *triclinium funebre* (cfr. p. 437), dove si teneva il banchetto. Naturalmente, per effetto del limitato spazio delle necropoli, popolate di spessi monumenti, soltanto un piccol numero di persone poteva prender parte a questi banchetti; epperò le famiglie più facoltose solevano, segnatamente se alla mesta solennità andavan congiunti giuochi funebri, disporre delle distribuzioni di carne (*viscerationes*) al popolo, e, in luogo di queste, più tardi, distribuzioni di denaro. I superstiti offrivano ancora sacrifizi funebri ai mani del morto (*parentalia*) nel giorno anniversario della morte o della nascita di lui; una generale solennità in ricordanza dei mani dei defunti (*feralia*) era inoltre celebrata ogni anno da tutto il popolo al 21 di febbraio.

Ma con molta maggior pompa erano celebrati i funerali dell'imperatore, tanto più se a questi andava associata la deificazione o canonizzazione (*consecratio*) dell'imperatore stesso, per decreto del senato. Cesare fu il primo, cui un decreto del senato collocò nel numero degli dei, quale *Divus Julius;* e Ottaviano fondò anche un culto durevole a lui consacrato. Simili onori divini furono resi ad Augusto dopo la sua morte; e ad un gran numero d'imperatori e imperatrici, fino a Costantino il Grande, furono dalla servilità del senato conferiti gli attributi d'una venerazione divina: i nomi degli uni e delle altre ci sono in gran parte conservati nelle medaglie che portano la leggenda: « CONSECRATIO ». Ci sia concesso di metter qui, come chiusa del nostro libro, la descrizione d'una *consecratio*, secondo Erodiano (IV. 3): « È costume presso i Romani di consacrare, dopo morti, quegli imperatori che lasciano eredi. La sepoltura dei resti mortali è fatta, secondo il modo usuale, con pompa e feste grandissime; ma davanti al palazzo imperiale è messo in mostra un simulacro in cera del defunto imperatore sopra uno splendido letto d'avorio, su cui son distesi, pendendo dai lati, dei tappeti ricamati in oro. L'espressione del volto di quest'imagine di cera è tale che sembri quella di persona gravemente ammalata. Alla

sinistra del letto stanno, durante la massima parte del giorno, i membri del senato in abiti di lutto profondo, a destra le signore che per nascita o per matrimonio erano ammesse a corte; nessuna di esse però deve portare alcun ornamento d'oro, o alcun vezzo, ma devono comparire nelle solite semplici vesti bianche di lutto. Questa cerimonia dura per sette giorni, ed ogni giorno i medici di corte si accostano al letto, quasi volessero visitar l'ammalato, e ciascuna volta dichiarano che l'infermo va d'ora in ora peggiorando. Quando alla fine la sentenza dei medici suona che l'imperatore è morto, allora i più cospicui cavalieri e i più giovani membri del senato portano la bara, attraversando la *via Sacra*, sull'antico *forum*, e là la depongono sopra un catafalco a gradinata. Da un lato del medesimo è disposto un drappello di giovani patrizi, dall'altra una schiera di donne d'alto grado; e gli uni come le altre cantano con severa e triste melodia inni e peani in onore dell'estinto. Terminato il canto, la bara è di nuovo sollevata e trasportata al Campo Marzio. Qui sorge, nel punto il più largo, sopra una base quadrata, un imponente edifizio di legno, che è composto di grandi travi, ed ha l'aspetto d'una casa; di dentro è riempita di frasche e rami secchi, ma esternamente è ricoperta di tappeti ricamati in oro, di statue d'avorio e di opere d'arte di varia natura. L'ultimo inferior piano, d'altezza alquanto minore degli altri, offre lo stesso aspetto e gli stessi ornamenti del secondo, ed è fornito di finestre e porte aperte; e sopra questi due primi s'innalzano altri piani ancora, che, a guisa di piramide, si vanno ristringendo, a misura che si sale più in su (fig. 542). L'intero edifizio potrebbesi convenientemente paragonare coi fari (φάροι) che s'innalzano vicino ai porti di mare per sicurezza della navigazione. La bara è collocata nel secondo piano, ed è sepolta sotto uno strato di erbe aromatiche, d'incensi, di frutta e d'erbe fragranti. Quando il cumulo di questi incensi è sufficientemente alto, e ne è pieno l'intero spazio, allora l'intero ordine dei cavalieri si schiera, a passo di parata, tutt'attorno alla piramide, ed eseguisce alcune evoluzioni militari. Vengono poi, in egual ordinanza, cocchi su cui stanno persone vestite di porpora e mascherate, le quali rappresentano personaggi storici, come a dire celebri capitani e re. Al fine di queste cerimonie l'erede del trono dà di piglio a una fiaccola e la getta contro l'edifizio; e da tutte le parti allora si getta del fuoco, che, alimentato dalle materie combustibili e dalla gran quantità di

Fig. 542.

incenso, ha ben presto investito tutto l'edificio. In quel punto un'aquila, dal sommo piano, quasi da un'alta torre, spicca il volo nell'aria; sull'ali di quella, secondo il pensare dei Romani, l'anima del morto imperatore è sollevata al cielo (fig. 543), e da quel momento ad essa son resi onori divini ».

Fig. 543.

INDICE DELLE ILLUSTRAZIONI

INDICE ALFABETICO